

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II

Se recuerda al lector no hacer más
uso de esta obra que el que
permiten las disposiciones Vigentes
sobre los Derechos de Propiedad
Intelectual del autor. La Biblioteca
queda exenta de toda responsabilidad.

CLARA JANNETH SANTOS MARTÍNEZ

Director de la tesis:

JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ

Dado de Baja
en la
Biblioteca

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACIÓN**

REGISTROS DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro **T.D. 560**

Dedicatoria

*A mis padres que siempre me enseñan
A mis hermanos, que siempre me aceptan
A mis amigos que me ven con sencillez y amor
A todos los que con voz sincera y cariño fraterno,
me animaron a seguir
A todos dedico mi esfuerzo*

Agradecimientos

El mérito de ésta tesis no se puede atribuir a su autora pues ha estado compartido en múltiples ocasiones por amigos y extraños que poco a poco y en diversas circunstancias de éste proceso iniciático, aportaron el grano de arena indispensable para materializar este objetivo. Quiero expresar un especial agradecimiento a Jesús García Jiménez pues con su dirección contribuyó a expandir mis conocimientos y a moldear un pensamiento que se antojaba caprichoso y desordenado. Al profesor y amigo sólo puedo decirle muchas gracias por acercarme al conocimiento científico y a la Narrativa Audiovisual.

El largo recorrido de ésta tesis tuvo unos co-autores que aportaron no sólo materialidad cognitiva sino también espiritual. Menciono ahora con palabras que desbordan agradecimiento perenne a tres personas esenciales durante este recorrido. A ellos doy las gracias y entrego mi corazón repartido de acuerdo con sus sensibilidades. A José pues su alegría y entusiasmo me brindaron vitalidad y amor. A Virginia porque su nobleza, sencillez y brío emocional me permitieron ocupar un lugar que considero cercano a su corazón. A José María, mezcla de aguda racionalidad y sublime sensibilidad, porque sus neuronas me transmitieron vida, valor y entusiasmo.

También quiero agradecer a otros amigos por su paciencia y apoyo en los momentos más duros. A Coni, Fernando, Najmeh, Ximena, y a Glomanayamy, aún en la distancia. Por supuesto, gracias, a los amigos que resolvieron dudas y siempre estuvieron dispuestos a colaborar con soluciones inmediatas que apaciguaron los ánimos que la informática resquebrajaba. Muchas Gracias a Jacques Salinas, Artur Zakrzewski, Otto Treto.

No puede faltar mi agradecimiento a mis padres y hermanos porque sin ellos, mi norte no tendría la fuerza magnética necesaria para resurgir diariamente. Gracias.

Dedicatoria

Agradecimientos i

Tabla de Contenidos ii

Tabla de Interfaces ix

Tablas xiii

INTRODUCCIÓN 1

I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN 11

I.1. El Objeto de Estudio 11

I.2. Los límites de nuestra Investigación 12

I.3. Presentación de la Investigación 19

I.4. Definición Descriptiva de los términos de la Investigación 22

I.4.1. Modelos y análisis narrativo 22

I.4.2. El Modelo de Análisis Iconológico 24

I.4.3. Cultura 27

I.4.4. La posguerra 31

I.4.5. El relato cinematográfico 38

I.4.6. La colmena 46

I.5. Justificación de la Investigación 55

I.6. Objetivos de la Investigación 59

I.7. Hipótesis 60

I.8. Marco Teórico 61

Bibliografía y Citas 70

II. EL MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO 72

II.1. Presentación del modelo a través de las diferentes interfaces 74

II.1.1. Interfaces jerárquicas. Según el nivel de la estructura dendrítica 77

II.1.2. Interfaces según la función metodológica 83

II.1.3. Interfaces según el diseño o forma de presentación 85

II.2. Trayectoria para el Modelo de Análisis Iconológico 88

II.3. El Modelo de Análisis Iconológico en sus 3 fases: Introducción de datos 88

II.3.1. <i>Fase de Introducción de datos</i>	89
a. Definición de Introducción de datos	91
b. Interfaz de Introducción de datos	92
c. Características de los términos empleados	92
II.3.2. <i>Espacios y Sub-espacios</i>	95
a. Definición del Espacio	95
b. Interfaz del Espacio	96
c. Características de los términos empleados	96
d. Definición del Sub-Espacio	97
e. Interfaz del Sub-Espacio	98
f. Características de los términos empleados	98
II.3.3. <i>Ejes y Personajes</i>	99
a. Definición de Ejes y Personajes	99
b. Interfaz de Ejes y Personajes	101
c. Características de los términos empleados	101
II.3.4. <i>Secuencias</i>	108
a. Definición de Secuencias	108
b. Interfaz de Secuencias	109
c. Características de los términos empleados	109
II.3.5. <i>Elementos de Imagen: Fotografía</i>	111
a. Definición de Fotografía	111
b. Interfaz de Fotografía	112
c. Características de los términos empleados	112
II.3.6. <i>Sonido y Montaje</i>	118
a. Definición de Sonido y Montaje	118
b. Interfaz de Sonido y Montaje	119

c.	Características de los términos	120
II.3.7.	<i>Semiótica Filmica</i>	123
II.3.7.1.	<u>Definición de Elementos de Rodaje</u>	<u>124</u>
II.3.7.2.	<u>Definición de Áreas Técnicas de la Cinematografía</u>	<u>125</u>
a.	Definición de Profesionales	126
b.	Definición de Categorías Profesionales	135
c.	Interfaz Significantes Fílmicos	136
d.	Características de los términos	136
e.	Elementos de Rodaje	136
f.	Los elementos de “Profesionales”	138
g.	Las Categorías Profesionales	139
h.	Las Subcategorías Profesionales	140
	Bibliografía y Citas	141
II.4.	Fase de Ejecución del modelo	142
II.4.1.	<i>Pre-Iconografía en el Análisis Iconológico. El inventario</i>	143
II.4.1.1.	<u>Interfaz Pre-Iconográfica</u>	<u>150</u>
II.4.1.2.	<u>Componentes cinematográficos</u>	<u>151</u>
II.4.1.3.	<u>Componentes semióticos o semiosis fílmica</u>	<u>153</u>
	Bibliografía y Citas	162
II.4.2.	<i>Iconografía en el Modelo de Análisis Iconológico. La descripción</i>	163
II.4.2.1.	<u>Interfaz Iconográfica</u>	<u>165</u>
II.4.2.2.	<u>La historia</u>	<u>166</u>
a.	Definición de la historia	167
b.	Elementos componentes	168
	Bibliografía y Citas	197
II.4.2.3.	<u>El discurso</u>	<u>198</u>
a.	Definición del Discurso	198

b.	Características de los Elementos Componentes	201
II.4.2.4.	<u>Iconografía</u>	<u>214</u>
a.	Definición de la Iconografía	214
b.	Interfaz de Iconografía	214
c.	Elementos componentes	215
II.4.3.	<i>Iconología en el análisis del film</i>	223
II.4.3.1.	<u>Interfaz Iconológica</u>	<u>224</u>
II.4.3.2.	<u>Características de los Elementos Componentes</u>	<u>224</u>
II.4.4.	<i>Fase final o de Diagnóstico Fílmico</i>	233
II.4.4.1.	<u>Presentación del Diagnóstico</u>	<u>233</u>
a.	Definición del Diagnóstico Fílmico	233
b.	Interfaz del Diagnóstico Fílmico	234
c.	Características de los términos	234
II.4.4.2.	<u>Unidades de contenido que dividen el Diagnóstico</u>	<u>235</u>
a.	Identificador Textual del Diagnóstico	235
b.	Componentes Cinematográficos	235
c.	En términos de la Narrativa Audiovisual	242
d.	Los términos Iconográficos	244
e.	En términos Iconológicos	246
III.	CONSIDERACIONES PREVIAS AL USO DEL <i>MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO</i>	250
III.1.	Consideraciones teóricas: De documentación y fuentes bibliográficas	250
III.2.	Consideraciones pragmáticas: Pre-visionado del film	258
III.2.1.	<i>Hipótesis en torno al primer visionado</i>	259
III.2.2.	<i>Detección de los síntomas o significaciones primordiales</i>	260
III.3.	Consideraciones metodológicas para abordar el análisis	262

III.4.	Requisitos técnicos necesarios	265
III.5.	Consideraciones de ampliación y justificación del <i>Modelo de Análisis Iconológico</i>	266
III.6.	Acercamiento al perfil del analista	268
	Bibliografía y Citas	274
IV.	APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO. EL CASO DE <i>LA COLMENA</i>	275
IV.1.	Nivel Pre-Iconográfico	275
IV.1.1.	<i>Componentes cinematográficos</i>	275
IV.1.2.	<i>Componentes semióticos o semiosis fílmica</i>	276
IV.1.3.	<i>Elementos relacionados con los componentes de la historia</i>	276
IV.1.4.	<i>Elementos del Vestuario en La colmena</i>	309
IV.1.5.	<i>Elementos de Ambientación en La colmena</i>	326
IV.1.6.	<i>Decorados y Personajes en sus relaciones</i>	335
IV.1.7.	<i>Las historias en el caso de La colmena</i>	352
IV.1.8.	<i>Conclusiones en el Nivel Pre-Iconográfico</i>	357
IV.1.9.	<i>Bibliografía y citas</i>	358
IV.2.	Nivel Iconográfico	359
IV.2.1.	<i>Nivel de la historia</i>	360
IV.2.1.1.	<u>Discurso de la cámara en términos de imagen</u>	360
a.	Construcción de los Personajes en términos de imagen	367
b.	Construcción del Espacio	370
c.	Las Acciones en el caso de La colmena	370
d.	Estructura temporal	373
IV.2.1.2.	<u>El discurso no verbal en términos de la imagen</u>	376
IV.2.1.3.	<u>El discurso de todos los elementos no humanos, portadores de significación</u>	378

a.	Iconografía de los objetos	378
b.	Iconografía del vestuario	381
IV.2.1.4.	<u>El discurso verbal y el sonido</u>	<u>387</u>
IV.2.2.	<i>Conclusiones sobre el Nivel Iconográfico</i>	391
	Bibliografía y citas	398
IV.3.	En términos Iconológicos	399
IV.3.1.	<i>Consideraciones metodológicas previas al análisis</i>	399
IV.3.2.	<i>Simbolismos dentro de la Sociedad Española de Posguerra</i>	404
IV.3.2.1.	<u>Instituciones de socialización</u>	<u>404</u>
IV.3.2.2.	<u>Instituciones de lo clandestino</u>	<u>431</u>
IV.3.2.3.	<u>Símbolos que representan la posguerra</u>	<u>438</u>
IV.3.2.4.	<u>Personajes representativos de la sociedad</u>	<u>440</u>
IV.3.3.	<i>Pautas de Comportamiento en la Sociedad Española de Posguerra</i>	456
IV.3.3.1.	<u>Protocolos y etiquetas</u>	<u>456</u>
IV.3.3.2.	<u>Refranero popular, expresiones y frases hechas</u>	<u>466</u>
IV.3.3.3.	<u>Prácticas sociales</u>	<u>467</u>
IV.3.3.4.	<u>Gestos Sociales</u>	<u>476</u>
IV.3.3.5.	<u>Roles asumidos</u>	<u>478</u>
IV.3.3.6.	<u>Normas de conducta</u>	<u>483</u>
IV.3.4.	<i>Usos de la Vida Social en la Sociedad Española de Posguerra</i>	484
IV.3.4.1.	<u>Atributos epistémicos</u>	<u>497</u>
IV.3.4.2.	<u>Los mitos más representativos</u>	<u>500</u>
	Bibliografía y Citas	510
V.	VERIFICACIÓN DE LA HIPÓTESIS	512

VI.	CONCLUSIONES GENERALES	515
VI.1.	Conclusiones sobre la investigación	515
VI.2.	Conclusiones sobre La colmena	518
VI.3.	Conclusiones sobre el Nivel Pre-Iconográfico	519
VI.4.	Conclusiones sobre el Nivel Iconográfico	522
VI.5.	Conclusiones sobre el Nivel Iconológico	529
VII.	BIBLIOGRAFÍA	532

Tabla de Interfaces

Interfaz 1	Panel de control. Interfaz Jerárquica	79
Interfaz 2	Fase de Ejecución. Interfaz de Componentes Relacionales	80
Interfaz 3	Estructuras de las Acciones. De Componentes Operacionales	82
Interfaz 4	Componentes Cinematográficos. De Función Metodológica	84
Interfaz 5	Introducir Secuencias. Interfaz de Diseño	86
Interfaz 6	Introducir datos	92
Interfaz 7	Espacios. Introducir Datos	96
Interfaz 8	Ejes y personajes. Introducir Datos	101
Interfaz 9	Secuencias. Introducir Datos	109
Interfaz 10	Fotografía. Introducir datos	112
Interfaz 11	Sonido y Montaje	119
Interfaz 12	Significantes. Introducir Datos	136
Interfaz 13	Parámetro de Consulta en Espacios	144
Interfaz 14	Parámetro de Consulta en Día	145
Interfaz 15	Parámetro de Consulta en Secuencia	145
Interfaz 16	Panel del nivel Pre-Iconográfico	150
Interfaz 17	Componentes Cinematográficos: Elementos de Imagen y Sonido en la Pre-Iconografía	151
Interfaz 18	Componentes Cinematográficos: el Sonido en la Pre-Iconografía	152
Interfaz 19	Componentes Semióticos en la Pre-Iconografía	153
Interfaz 20	Construcción de la Semiótica filmica	156
Interfaz 21	Relación de los Espacios y Sub-Espacios en el nivel Pre-Iconográfico	157
Interfaz 22	Relación de los Personajes en los Espacios y Sub-Espacios del film en el nivel Pre-Iconográfico	158
Interfaz 23	Relación de las Acciones en los Espacios. Nivel Pre-Iconográfico	159

Interfaz 24	Relación del Tiempo en los Espacios del film. Nivel Pre-Iconográfico	160
Interfaz 25	Panel Iconográfico	165
Interfaz 26	La historia en el relato cinematográfico. Iconografía	166
Interfaz 27	Panel del Espacio	168
Interfaz 28	Total de planos por Días, Espacios y Sub-Espacios	169
Interfaz 29	Ángulos y total de planos en cada Espacio	170
Interfaz 30	Tipo de Espacios según planos y espacios	171
Interfaz 31	Nexos existentes, número de planos en cada Espacio	172
Interfaz 32	Movimientos de Cámara, número de planos y Espacios	173
Interfaz 33	Total de planos según Movimientos de Cámara	174
Interfaz 34	Ejes y Personajes	176
Interfaz 35	Ejes y personajes: Significantes	177
Interfaz 36	Construcción de los Personajes	178
Interfaz 37	Panel de la Acción	180
Interfaz 38	Acción y Espacio, según tiempo y número de planos	180
Interfaz 39	Acciones y Espacios según tiempo y números de planos	181
Interfaz 40	Secuencia de Ejecución por Acción y Espacio	182
Interfaz 41	Acción y Personajes	183
Interfaz 42	Acción y Significados	186
Interfaz 43	Acción e historias asociadas	187
Interfaz 44	Panel del Tiempo en el <i>Modelo de Análisis Iconológico</i>	194
Interfaz 45	Panel del Discurso	199
Interfaz 46	Consulta del Vestuario del Personaje Don Leonardo	201
Interfaz 47	Consulta de los Decorados o Espacios, en relación con el Personaje Don Leonardo, organizado por Secuencias	202
Interfaz 48	Consulta de Ambientación, según parámetro en Leonardo	203
Interfaz 49	Construcción de los Personajes	203

Interfaz 50	Escala de Planos y Personajes	204
Interfaz 51	Personaje en Audio, según parámetro en Don Leonardo	205
Interfaz 52	Acciones del Personaje, según planos y Tiempos respectivos	206
Interfaz 53	Totales	207
Interfaz 54	Historias asociadas en continuidad	208
Interfaz 55	Tiempo en contínuum o moda estadística del Tiempo	210
Interfaz 56	Tiempos en contínuum, según orden alfabético de los Personajes	211
Interfaz 57	Peso del diálogo	212
Interfaz 58	Peso de la imagen	213
Interfaz 59	Panel de Iconografía	214
Interfaz 60	Personajes y sus significantes	215
Interfaz 61	Elementos significantes en las Secuencias. Acciones	216
Interfaz 62	Elementos significantes en el Espacio	217
Interfaz 63	Elementos Iconográficos	218
Interfaz 64	Plantilla de los Síntomas Iconográficos del Film	219
Interfaz 65	Plantilla de "Diagnóstico" en Iconografía	221
Interfaz 66	Panel Análisis Iconológico	224
Interfaz 67	Simbolismos: nivel objetual para la comprensión de la cultura	225
Interfaz 68	Pautas de Comportamiento	228
Interfaz 69	Usos de la vida social	229
Interfaz 70	Refranero popular, textos, frases y léxico	231
Interfaz 71	Textos anidados	232
Interfaz 72	Plantilla del Diagnóstico Fílmico	235
Interfaz 73	Plantilla del Diagnóstico fílmico. Componentes cinematográficos	237
Interfaz 74	Plantilla del Diagnóstico fílmico. Narrativa Audiovisual	244
Interfaz 75	Plantilla del Diagnóstico Fílmico. Los términos Iconográficos	245

Interfaz 76	Propiedades: Orden, Duración y Frecuencia en el discurso filmico.	
	Plantilla del Diagnóstico filmico	246
Interfaz 77	Análisis Iconológico. Plantilla del Diagnóstico Fílmico	247
Interfaz 78	Análisis Iconológico de los componentes de la historia.	
	Plantilla del Diagnóstico Fílmico	248
Interfaz 79	Iconología. Plantilla del Diagnóstico Fílmico	249

Tablas Capítulo II

Tabla 1	Espacios	96
Tabla 2	Espacios La Colmena	98
Tabla 3	Ejes pertinentes	101
Tabla 4	Personajes pertinentes	101
Tabla 5	Ejes y personajes	104
Tabla 6	Tabla, Días y Secuencias	109
Tabla 7	Fotografía	113
Tabla 8	Movimientos de la cámara	115
Tabla 9	Formas del nexa	116
Tabla 10	Sonido y montaje	120
Tabla 11	Profesionales y Subcategorías	
	Correspondientes	126 - 134
Tabla 12	Elementos de rodaje	136
Tabla 13	Profesionales	138
Tabla 14	Categorías profesionales	139
Tabla 15	Sub-categorías profesionales	140

Introducción

Desde que tengo uso de razón me he aproximado al cine como quien se enfrenta a un proceso evolutivo y he intentado capturar y reseñar algunas de éstas fases personales, que hoy considero que han sido intuiciones investigativas con un carácter más general. Por ello la presente introducción pretende, simplemente, capturar lo que fue la idea y mi visión particular del cine para dar paso luego a ésta investigación.

Cuando voy al cine e ingreso en la sala - muchas veces sin saber el argumento ni la procedencia del film -, empiezo a intuir de acuerdo con diversos signos y manifestaciones, *poco a poco la nacionalidad de la película, bien por los actores, por las historias que se narran, e incluso por esas peculiaridades que tiene el celuloide que nos permiten identificar - a un nivel indicial e inconsciente-, que ésta película es norteamericana, francesa, alemana o de otras nacionalidades.*

Tal vez ésta última peculiaridad no se pueda expresar como una verdad pues muchas veces podemos equivocarnos, pero lo que sí es cierto es que los indicios que percibimos procedentes del celuloide impreso y proyectado en la pantalla, pueden considerarse sintomáticos y definidores de un tipo de cinematografía.

Los indicios pueden ser muchos pero también tienen la limitación de no poder ser generalizadores en ningún momento. Bien, continuando con esa forma de lectura que he realizado de mi experiencia como cinéfila, debo expresar que más que ver cine he intentado leer cine tanto en forma literal como en cuanto abstracción de la historia que se narra.

Debo expresar que la forma literal de leer cine surge de aquella praxis obligada de leer la traducción de las películas y ejercitarme por hacerlo de manera tan natural que no pierda la significación frente a la imagen. Esto lo he hecho de manera totalmente involunta-

ria y desde niña, ya que en mi país no existe ni ha existido nunca el doblaje y tampoco existe ni ha existido una verdadera industria cinematográfica que me permitiera ver y oír en mi propia lengua.

Bien, la lectura de la película - y pienso que no debemos separarnos de dicha expresión porque aquello de ver cine es una expresión de simplificación paradójica, que se ha popularizado anulando la doble dimensión del elemento audiovisual -, sufre una transformación cuando tras entender sus contenidos y disfrutarlos, he pasado a descubrir que el cine es una ficción que se construye en platós y/o en exteriores y que comprende una industria que puede llegar a ser potentísima, pero cuya finalidad se fundamenta en el acto mismo de la narración.

Tras éste paso pude comprobar también que a medida que conocía diferentes películas podía diferenciar estilos y formas de narración, énfasis creados en torno a tópicos, temas, motivos, historias, en fin, particularidades estilísticas y temáticas con las que me identificaba en ciertas ocasiones o frente a las que asumía un juicio propio. En ésta fase empecé a disfrutar aún más del cine y a razonar creando taxonomías y dando a luz a criterios propios y a preguntas propias y ajenas.

Como he dicho ésta fase la considero de gran provecho y abundo en ella ya que observé un elemento que llegué a considerar un criterio selectivo para mi disfrute cinematográfico y que entiendo actualmente a través de ésta tesis. Cuando observaba cualquier película, podía ver claramente delineada y contorneada la estructura dramática de la misma y debo confesar que una vez descubierta ésta estructura todas las películas pasaron a ser iguales y mi deseo de ver el cine se fundaba en encontrarme con algo que las diferenciara.

La estructura dramática de origen aristotélico y que los manuales norteamericanos plantean como la forma idónea de hacer cine, constituyó para mí un esquema que una vez descubierto le quitaba sentido a una película; sin embargo, de vez en cuando aparecían algunas que se salían de aquellos márgenes, que ponían su acento en una parte y ante las cuales el esquema se rompía. A partir de éste momento decidí plantearme conocer éstas diferencias y por éste motivo, decidí estudiar la arquitectura del cine.

Coincidentalmente y de manera empírica, asocié que éstas películas que respondían al modelo estructural aristotélico - del cual hablaremos más adelante -, eran de producción norteamericana y que, la mayoría de las veces - no siempre -, las películas que se salían de ése modelo eran europeas. Pienso que de manera simplista - en ese momento -, asocié las ideas de MacLuhan sobre la extensión y aduje que éstas creaciones cinematográficas podrían representar las dos formas de vida de éstas sociedades y por tanto las dos culturas.

Por ello a pesar de tener una formación periodística, pensé en aproximarme al cine a través del doctorado y por ello llegué a buscar un modelo que me permitiera analizar no aquellas películas que intuitivamente yo predecía por su comportamiento esquemático, sino aquellas que dejando de lado la estructura dramática ponían su acento en la estructura narrativa y evidentemente, me hablaban en términos de cultura y me mostraban toda una visión del mundo con imágenes y escenas que contaban mucho más que el argumento mismo que representaban los actores.

Determinación del tema:

Ésta investigación obedece a un sentimiento y una necesidad cognitiva que ésta doctoranda percibió desde sus estudios universitarios; por ello la realización del doctorado y la determinación del tema se imbrican con un mismo sentido y tienen la fuerza magnética que el trabajo investigativo ha ejercido sobre mí desde aquel entonces y que representa mis ansias por adentrarme en la mayéutica o arte de parir conocimientos.

Por otra parte, abordar el análisis fílmico desde la perspectiva pragmática y con la claridad que lo expone la Narrativa Audiovisual de Jesús García Jiménez ha representado la fuente ideal que permitió estudiar un tipo de cine español surgido en torno a la guerra civil española y a la respectiva posguerra; lo cual me interesaba especialmente por su contenido social. No obstante, frente a estas inquietudes, no veía claridad de aplicación en los textos y teorías leídas hasta el momento.

Tras ésta declaración de mis pasiones y a las puertas de realización de las mismas, debo añadir que la determinación del tema obedeció a un trabajo metodológico que me llevó a enfrentarme a un proceso selectivo de textos, a elegir una única película, a definir contenidos y procedimientos y a ceñir y estructurar mi pensamiento en una labor reflexiva y crítica que dieran cuenta de un verdadero planteamiento heurístico.

Así, el tema surgió dentro de un proceso evolutivo en el que la directriz de la Narrativa Audiovisual, la intuición y el aferrarme a mis pasiones - de la mano de la herramienta informática -, me condujeron finalmente a ver en el modelo iconológico de Panofsky, el terreno idóneo que diera lugar a una interpretación del entramado cinematográfico y de este modo pude formular el tema como: Aplicación de un modelo de Análisis Iconológico a la cultura de posguerra en el cine español: el caso de La colmena.

Determinación de los contenidos de la investigación:

Una vez determinado y formulado el tema en el que incursionar, resulta fácil el desarrollo de los contenidos, sin embargo, es justo reconocer que en la investigación nada está completamente definido hasta el último momento, porque el pensamiento científico tiende a crear y recrear, a clasificar y a moldear a medida que se avanza en el conocimiento del objeto de estudio.

Para mi satisfacción los contenidos se veían con toda nitidez desde el mismo arco y entramado que ofrecía el modelo informático. Los contenidos que se plantean en ésta

investigación obedecen tanto a la necesidad que surge al acondicionar el pensamiento al proceder informático, como a la necesidad de diseccionar el film teniendo en cuenta sus masas significantes, el quehacer cinematográfico, su naturaleza narrativa, y su significación cultural.

Pienso que el lector identifica los contenidos al consultar el índice, sin embargo, quiero dejar claras las grandes áreas del contenido que son el fundamento de ésta tesis y que se desglosan progresivamente buscando dar cuenta de nuestro cometido investigativo:

- Contenidos relacionados con la presentación, planteamiento y metodología de la investigación
- Contenidos que explican la estructura del *Modelo de Análisis Iconológico* en sus fases: Introducción de datos, Ejecución del modelo y Diagnóstico filmico
- Contenidos que acotan la teoría, pragmática, metodología y proyección del modelo creado
- Contenidos de aplicación del modelo en el caso de La colmena
- Contenidos de verificación de hipótesis, conclusiones de la investigación y bibliografía orientativa.

Búsqueda y selección de la bibliografía:

La dirección de García Jiménez me marcó unos derroteros a seguir desde el inicio de la investigación. Sin embargo, en algunos casos la intuición y el impulso que tomaban las nuevas tecnologías informáticas en ésta última década del siglo XX, también marcaron un camino nuevo y especial que hoy por hoy se recomienda recorrer para cualquier investigación de cara al próximo siglo.

De éste modo acotamos los caminos de la selección bibliográfica según las diversas fuentes a las que acudimos. Por un lado, la consulta de textos relacionados con el cine español nos permitieron ver y clasificar la forma como se ha abordado el estudio del cine

en España. Por otro lado, las teorías de la Narrativa Audiovisual y los diferentes estudios sobre el relato cinematográfico o sobre las teorías del cine fueron un campo en el que se abundó de acuerdo con el conocimiento de los principales textos que por otra parte se citan recíprocamente en los diferentes trabajos consultados.

Destacamos aquí las bases de datos consultadas a través de la Biblioteca Nacional y su programa Ariadna que nos permitió un barrido amplio del material producido en el país, tanto a nivel de textos nacionales como extranjeros. A su vez, destacar la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM, la de la Facultad de Filología e incluso la de Geografía e Historia, que conjuntamente fueron focos de consulta de tesis doctorales que aportaron una visión del tipo de trabajos que se realizan y de los campos que ya se han cubierto.

Dentro de lo que se puede considerar la búsqueda tradicional de la información debemos destacar el aporte y colaboración obtenida en la Filmoteca Nacional, tanto en material de consulta como en el acceso a películas que ilustraron a ésta doctoranda sobre el tipo de cine que pretendía estudiar. Y, finalmente, la búsqueda de información a través del Archivo del Ministerio de Cultura, donde se consultaron los expedientes de un nutrido grupo de películas españolas.

Otra forma de obtener datos y de acceder a bibliografía de primer orden surgió a través de la consulta directa con las fuentes. Mencionaremos a continuación dos entrevistas que consideramos de interés e importancia. Por un lado, el director Mario Camus, en entrevista a ésta doctoranda, facilitó información a nivel de hechos, recuerdos y anécdotas sobre la realización de la película, así como su particular interpretación sobre la posguerra española.

Por otro lado, merece la pena destacar la entrevista que se realizó con el sociólogo Amando de Miguel, quien se ha especializado a lo largo de su trayectoria como investi-

gador en el análisis de la sociedad española cubriendo prácticamente todo el siglo XX y aportando ideas acerca de su particular forma de interpretar, desde una perspectiva fenomenológica y apoyado en la sociología, los textos literarios del período 1875 a 1931.

Por otra parte y dentro de una nueva fase de consulta de información y de obtención bibliográfica, debemos mencionar el papel que desempeñan las nuevas tecnologías. La navegación por internet se convirtió también en una fuente de obtención de información y por tanto en una fuente bibliográfica, accediendo a software de modelos de análisis del film que permitieron identificar los puntos de convergencia y divergencia de nuestra teoría. Especialmente práctico resultó conocer programas como el Movie Magic, el Final Draft, o Dramática, entre otros, para convencernos que el camino elegido tenía un trazado diferente y de interés científico.

Planteamiento teórico:

El fundamento metodológico de ésta tesis se considera a partir de la naturaleza triádica que confluye en el film: los elementos propios del quehacer cinematográfico, los componentes del film en cuanto relato: historia y discurso; y el universo semiótico que construye el autor y que da origen a un mundo posible.

Nuestro planteamiento teórico para crear el trazado del *Modelo de Análisis Iconológico*, se aferra en ésta medida a la Narrativa Audiovisual para explicar la capacidad de la imagen audiovisual para contar historias y también al análisis iconológico de Erwin Panofsky que nos conduce a trazar un recorrido Pre-Iconográfico - el inventario -, un recorrido Iconográfico, - es decir la descripción - y, finalmente un recorrido Iconológico que conduce a obtener una interpretación del film en términos de cultura.

El analista y el Modelo de Análisis Iconológico:

Tras las consideraciones teóricas, señalemos que la estructura del modelo, para ésta tesis, se planteó a partir de 3 fases lógicas y a las que se accedía a través de pantallas o inter-

faces que se enlazaban consecutivamente y que se interrelacionaban para crear los cálculos y la ordenación de los datos del film. Se asumió que la exploración del modelo la debía realizar un analista del cual intentamos crear un perfil y a su vez, se asumió que dicho analista - tras la delimitación de las películas a analizar -, debía:

- Introducir los datos
- Ejecutar el modelo en sus tres fases: Pre-Iconográfica, Iconográfica e Iconológica
- Emitir un diagnóstico en términos de cultura sobre la película o el conjunto de películas a analizar.

Por otra parte, el planteamiento iconológico fundamentado en la teoría que planteó Erwin Panofsky para el análisis pictórico, se ajustó a las condiciones de heterogeneidad significativa del film y al triple funcionamiento que hemos planteado anteriormente, en el que contemplamos el análisis de: los elementos propiamente cinematográficos, los elementos propios del relato y finalmente los elementos que conforman la semiosfera creada por el autor.

El *Modelo de Análisis Iconológico*, plantea entonces que el nivel Pre-Iconográfico se equipare con un inventario de los términos existentes en el film, asumiendo ésta fase como un primer contacto que permita al analista saber con qué tipo de elementos cuenta.

En el nivel Iconográfico, la perspectiva adoptada asume que en el relato cinematográfico - historia y discurso -, se pueden observar separada e integralmente los elementos del relato y por tanto, la forma como el director ha construido los componentes, introduciendo de éste modo las teorías de la Narrativa Audiovisual y desvelando la estructura del film así como los elementos relevantes de la narración.

Finalmente, el nivel iconológico lo asumimos como el procedimiento en el que el analista realiza su aporte interpretativo y para ello toma como base tanto las fuentes literarias existentes, como su destreza y evolución por los caminos de la intuición sintética; de éste modo, su esfuerzo propende a desvelar los términos que respondan a una verdadera sintomatología que de cuenta de la semiosfera de la cultura surgida del interior de la realidad filmica.

Consideraciones relacionadas con el *Modelo de Análisis Iconológico*:

Es importante anotar que el modelo que proponemos es un camino que empezamos a explorar desde la informática y que busca convertirse en una herramienta útil que facilite el análisis objetivo y que de sustento a la interpretación de la cultura desde el análisis de un film.

En la medida en que procedemos siguiendo la lógica de la construcción para la desconstrucción, debemos pensar también que el modelo debe permitir la ampliación y exploración de diversas posibilidades a medida que se analicen otros filmes. Consideramos que ésta necesidad de ampliación y de dejar caminos trazados y sugeridos se cubre en el capítulo relacionado a éstas consideraciones y que con ello, aportamos una vía que sugiera otras investigaciones que abran luz a los estudios sobre el relato cinematográfico.

Aplicación del modelo en el caso de La colmena:

Una vez realizada la trayectoria metodológica del modelo, procedemos a introducir los datos de La colmena, tomando nota de los niveles de significación que ofrece el film. Se considera de gran importancia que el analista realice un pre-visionado del film así como una revisión de los documentos que aportan significación. A continuación, es aconsejable formular una(s) hipótesis exploratoria(s), para dar inicio a la aplicación del modelo.

Verificación de las hipótesis:

Este apartado comprende el aspecto último de la investigación y en él expon-dremos los elementos pertinentes de acuerdo con la(s) hipótesis planteada(s) para ésta tesis. Procederemos a demostrar que siguiendo las hipótesis plantea-das y la trayectoria de nuestro modelo hemos obtenido un análisis filmico que se plantea en una u otra dirección de acuerdo con los resultados que hemos obtenido.

Conclusiones:

Aportaremos aquí las conclusiones generales obtenidas de la interacción con cada una de las fases del análisis iconológico. Ordenaremos éste apartado de acuerdo con la tra-yectoria del modelo e intentaremos estructurar separadamente los elementos concluyen-tes en relación con el film, con el relato y con la semiosfera de la cultura creada por el autor cinematográfico y que hemos pretendido interpretar desde el texto filmico.

I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

I.1. El objeto de estudio

Como principal objetivo de esta investigación planteamos hacer un *Modelo de Análisis Iconológico* que nos permita acercarnos al estudio del cine desde un planteamiento metodológico a fin de contemplar desde diversas ópticas y perspectivas el camino que nos conduzca a la interpretación de los significados que se producen en la obra cinematográfica.

La elaboración de un modelo de análisis filmico no es tarea fácil, sobretodo teniendo en cuenta la variedad de masas significantes que se comprometen e interactúan en la obra cinematográfica; sin embargo asumimos ésta investigación como un reto disciplinar que, al enfrentarnos a la disección del film y a la utilización de las nuevas tecnologías informáticas como una herramienta, nos aproxime al conocimiento del relato cinematográfico.

La labor de desconstrucción filmica tiene su asidero en el proceso mismo de elaboración del film, - procederemos inductivamente -, por lo que se inferirán las pautas de funcionamiento del relato cinematográfico teniendo en cuenta tres puntos de confluencia, que consideramos relevantes: el cinematográfico propiamente dicho, el narrativo y el universo semiótico que permite crear un mundo posible.

Definimos la investigación, de acuerdo con los puntos que hemos expuesto y que nos proponemos desarrollar a partir de ahora, como: Aplicación de un Modelo de Análisis Iconológico a la cultura de posguerra en el cine español: El caso de La colmena.

I.2. Los límites de nuestra investigación

Sobre el análisis iconológico:

El análisis que planteo se ceñirá al estudio del entorno ficcional de la obra cinematográfica, pero acudirá al campo de la realidad histórica, sociológica, cultural, en la medida que éstas fuentes permitan comprobar que en el relato cinematográfico podemos aplicar la iconología según los términos señalados por Erwin Panofsky: como un síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su Iconografía como manifestación más particularizada de ese <<algo distinto>>¹.

El análisis según Panofsky plantea 3 niveles: el Pre-Iconográfico, el Iconográfico y el Iconológico. En nuestro modelo asumimos que, cuando hablamos de los elementos sígnicos que componen el film, nos movemos en el nivel Pre-Iconográfico y en él realizamos un inventario. Cuando hablamos de estructura nos movemos en el nivel Iconográfico y acotamos nuestro campo de acción en el interior del relato. Finalmente, cuando hablamos de los significados que se pueden leer en el film, asumimos que la Iconología pretende la interpretación y lectura del film en términos de cultura.

Sobre la relación relato - cultura:

Buscamos entender la relación relato - cultura en el interior del relato cinematográfico, considerado, como texto y además obra artística circunscrita a un proceso de comunicación. Dicha relación se plantea señalando que el recorrido que construye el relato comprende descubrir las huellas y las pautas que impone el autor a través de los diversos entes ficcionales necesarios para la comunicación textual como son el autor implícito, el(los) narrador(es) y los personajes - intérpretes del texto cinematográfico -.

Por otra parte, entendemos que la cultura es un término con unidad propia y que definimos al hilo de la antropología. Para nosotros es un punto de llegada del análisis ya que compartimos la afirmación de Derrida, “el autor es un lugar en el que habla la cultura”, y asumimos que la obra creada por el autor se puede leer en términos de significados culturales.

Sobre la historia como una abstracción:

Las historias que se cuentan en el cine no son visualmente patentes, por ser objetos propios de la retórica, son abstracciones - como dice Todorov -, que sugieren la lectura de la película. La historia en el cine no existe al nivel de los acontecimientos mismos, es una convención que surge por la interpretación de múltiples manifestaciones discursivas cuyos significados se denominan historias.

Por otra parte, las historias en el cine no se narran de manera continua, el plano incluye una función de discontinuidad discursiva, que luego, se estructura de manera ordenada mediante el montaje. De éste modo, debemos asumir que el cine muestra, mediante el showing y/o el telling, escenas con signos audiovisuales cuyo significado son las historias.

La lectura del film exige unas competencias al lector/espectador, aunque en ésta investigación no entraremos a señalar dichos términos, queremos mencionar que dichas competencias - como mínimo lingüísticas -, varían con la evolución de las técnicas cinematográficas y con el tipo de relato que se narre.

Sugerimos que éste camino se debe abordar en próximas investigaciones y para ello, entendemos que el analista que aplique nuestro modelo, puede tomar como base la triada de elementos que determinan el uso y manejo de los significantes que se entrecruzan el film: los elementos propiamente cinematográficos, los del relato filmico y la semiosfera cultural creada por el autor para crear un mundo posible.

La Estructura Narrativa:

Al hablar de la arquitectura del film, nos situamos necesariamente en los términos de la estructura. Asumiremos que la estructura es observable en el film y es el producto de unas elecciones y decisiones del autor. Entenderemos también, que la estructura encierra una triple propuesta del autor: sobre su visión del mundo y su modo de significar la realidad; también es una propuesta sobre su concepto de narración y, una propuesta sobre los significados que acompañan el universo ficcional en una época y una sociedad determinada.

Entenderemos también el concepto de estructura narrativa al hilo de la Narrativa Audiovisual, por lo que al estudiarla contemplaremos la dicotomía historia y discurso, términos que asumiremos para comprender la unidad de la obra (en contenido y expresión) y que existen análogamente a otras denominaciones muy estudiadas con respecto al relato como son las parejas mimesis y diégesis, showing y telling, relato y comentario o régimen comunicativo referencial y régimen metalingüístico, entre otros.

Autores como Mieke Bal, consideran que el término estructura se refiere exclusivamente a la forma como se relacionan los acontecimientos y señala que no se puede hablar de la estructura de la fábula sino de “una estructura”, que la forma el sujeto que investiga sobre la base de los acontecimientos seleccionados y combinados unos con otros. Nosotros dejamos de lado ésta consideración y asumimos la estructura como el producto de una ordenación ofrecida por el autor de la obra filmica, que nuestro modelo ayuda a desvelar y de la que podemos ofrecer datos estadísticos.

Límites al espacio cronológico de la posguerra:

El término posguerra se entenderá dentro del espacio cronológico 1939 - 1953, como lo explicaremos en la definición de términos y en ningún momento podremos generalizar ni reducir el término posguerra española a la denominación franquismo o período que comprende el gobierno de Franco, ya que la posguerra es un término que tiene unidad contextual propia.

Tendremos en cuenta que el término posguerra proviene de la guerra y en ésta medida, la guerra civil española, como hecho precedente constituirá una fuente de información indirecta, que define parámetros sociales, políticos y económicos para el período a observar y contemplaremos el período de la guerra civil sólo, en la medida en que aporta elementos claves para entender la posguerra.

Otras consideraciones sobre la posguerra:

Al margen de los conceptos históricos quedarán también las referencias filmicas del período de la posguerra. Tenemos conocimiento y ha sido importante saber de la existencia de los films realizados por el cine español durante el período 1939 - 1953, pero queremos dejar claro que nuestro ámbito de trabajo no es la posguerra en sí y por tanto no entraremos a ver películas que surjan en dicha época.

Nuestro estudio - insistimos -, no remite al universo de películas de la posguerra, nuestro estudio remite al universo semiótico del mundo creado en el film - la posguerra es así un concepto histórico y abstracto que se propone en el interior de una obra artística, exactamente de una obra filmica -. Debemos aclarar que la posguerra puede tener muchas manifestaciones, por ello es importante *no mezclar el universo semiótico del film con otras esferas semióticas similares y/o reales, que no se plasman en el film objeto de estudio.*

Sobre La colmena:

Consideramos que debemos delimitar nuestro camino en el caso que buscamos analizar. La colmena es una novela escrita por Camilo José Cela en 1951 y también la obra cinematográfica - adaptación de la anterior -, que realizó Mario Camus en 1982. Aclaramos que nuestro objeto de estudio es el relato cinematográfico.

Sobre la relación cine y literatura

Al definir nuestro objeto de estudio como el relato cinematográfico, acordamos no entrar en el campo comparativo de los dos relatos, asumimos que cine y literatura son dos sistemas semióticos diferentes y para nuestro estudio tomaremos la obra literaria de Camilo José Cela, como un simple motivo enriquecedor del texto y a su vez como elemento Iconográfico que en los términos del *Modelo de Análisis Iconológico* aplicado al cine, constituiría parte del bagaje necesario para la interpretación del texto, acudiendo entonces a la obra de Cela como a una fuente literaria más, la cual permite el conocimiento e interpretación de la película y por tanto se considera como un elemento informante que se añade al contexto que representa la obra de Mario Camus.

El tema de las adaptaciones cinematográficas se ha abordado en muchos estudios que comparan uno y otro lenguaje y que, basan su trabajo en demostrar la fidelidad entre uno y otro medio. Consideramos que el tema del transfert narrativo, abordado desde ésta óptica no sólo es infecundo sino que crea un nexo de subordinación del film a la obra literaria y ya dijimos, son dos sistemas semióticos distintos. En esta tesis no intentaremos abordar esos caminos y afirmamos desde la pragmática que el texto no exige otra fidelidad que “la de ser leído con libertad y creatividad”².

Tendremos presente que el texto filmico cita en ocasiones la obra de origen o que el film se cita a sí mismo y describe su trazado mediante manifestaciones expresivas muy frecuentes como son el cine dentro del cine o la cita poética, literaria, etc., que pueden añadirse dentro del film y que entenderemos siempre como un significante - de referencia cultural -, que consideramos dentro de una esfera de significantes que interactúan en el mundo filmico creado por el autor.

Relaciones entre el relato y el medio en el que surge:

No abordaremos las implicaciones del relato con el medio en el que surge, es decir las condiciones de producción. Este camino, que se esboza en la explicación de la elección

de La colmena como película para el análisis, sólo se empleará en esta investigación como comentario narrativo que nos permita añadir información sin matizar nuestro eje central. Aclaremos de nuevo que el modelo propuesto se concibe desde la pragmática y por tanto atendemos a la relación texto y contexto.

Límites a la responsabilidad creativa:

Observando el funcionamiento técnico de la cinematografía y el aporte humano en contenidos y significados de los que se sirve el equipo creativo para expresarse a través de cada una de estas áreas, vemos que ésta labor interdisciplinar, se entrega al espectador como un producto ante el cual responde el director cinematográfico como único responsable.

Matizando este aspecto, asumimos desde la perspectiva semiótica que, el director es el único ente emisor del mensaje filmico y por tanto único responsable concebido como creador, estructurador y organizador del conjunto de significaciones que aparecen en el film.

Insistimos, el film es un texto portador de múltiples significaciones dispuestas a ser leídas e interpretadas desde el contexto ficcional de la película y, en términos de significados culturales.

Límites en la aplicación del modelo:

No queremos poner demasiados límites en el campo de las películas a analizar ya que nuestro modelo es una propuesta abierta que empieza su trayectoria y tan sólo esboza un camino para el análisis del film. Estamos convencidos de que la aplicación de éste modelo puede abrir nuevos caminos de investigación y que nuestro aporte es sólo una pequeña contribución desde la Narrativa Audiovisual y el análisis iconológico, para el conocimiento arquitectónico de la sintomatología filmica.

Este Modelo de Análisis Iconológico, puede aplicarse a cualquier película, no obstante su minucioso trazado señala un camino preferente para aquellos estudios que se alejan del planteamiento aristotélico y cuya estructura se llena de significados aportando gran cantidad de significantes.

El modelo puede emplearse según las necesidades del analista en todas sus fases o atender por separado al relato y su construcción o a la interpretación iconológica del film; no obstante se considera fundamental aplicar el modelo en todas sus fases con miras a abandonar el estudio subjetivo del film y podernos valer de la estadística descriptiva como una fuente que ofrezca validez y apoyo científico a nuestros razonamientos.

Consideramos que el modelo es una herramienta informática al servicio del pensamiento y la capacidad de análisis del analista y no viceversa. No pretendemos crear una nueva estructura para el film analizado, abordamos un análisis desconstrutivo que de cuenta de las huellas del autor, de la arquitectura del film y de la semiosfera cultural del film.

Síntesis de nuestros límites:

Veremos entonces, cómo se manifiesta el texto cinematográfico, veremos, el relato cinematográfico *en tanto que síntesis de una serie de manifestaciones sintomáticas y simbólicas* que intentaremos interpretar y con ello conformar un corpus que explique la polifonía del film, que evidencie la cultura representada en el universo semiótico de ficción propuesto por el autor y que de cuenta de manera observable y medible - en lo posible - de los fuertes nexos existentes entre obra y realidad.

I.3. Presentación de la investigación

Pretendo abordar el estudio del relato cinematográfico en términos del contexto que representa e indagar en el mundo ficcional que ha creado el artista, buscando las claves que vinculan la obra cinematográfica a su entorno. La propuesta metodológica para llevar a término dicha labor - compleja especialmente por el número elevado de significantes que pueden manifestarse sucesiva y simultáneamente en el celuloide -, se presenta apoyada en el uso práctico de las nuevas tecnologías informáticas como herramienta y, apunta al diseño de un modelo informático que funcione a la manera de una estructura polidendrítica, perfectamente ramificada e interrelacionada, que nos permita realizar una taxonomía, nos de cuenta, además, del funcionamiento del film en los términos de la poética (*¿cómo se construye esto?*), y también nos permita incursionar en el relato cinematográfico desde una perspectiva pragmática dando cuenta de la relación texto y contexto.

Desde esta óptica, el objeto de estudio, es decir, el relato cinematográfico entendido dentro del marco teórico de la narrativa audiovisual, debe ser examinado y comprobado analíticamente, en tanto modelo, a través de una película que ejemplifique y de cuenta de las posibilidades de manifestación de la obra en tanto que síntoma o símbolo de algo, punto de partida del *Modelo de Análisis Iconológico* que se pretende desarrollar en esta investigación.

El diseño del modelo propuesto tiene su asidero en una estructura polidendrítica en la que se ramifican e interrelacionan una triada de elementos diferenciables, como son: los relacionados con el quehacer o técnica cinematográfica: planos, ángulos, diálogos, vestuarios, decorados, mobiliario, etc.; los elementos narratológicos y/o compositivos del oficio de contar historias: historia y discurso; y finalmente, los componentes iconológicos que, se basan en el lenguaje audiovisual del mundo natural y se expresan en imágenes, sonidos y

otros elementos significantes que componen el universo semiótico que da significación al mundo de ficción creado y delimitado por el autor.

Por otra parte, dicha estructura polidendrítica, considera también la dimensión narrativa del cine, el cual, a veces se formula de modo personal y popular como “la máquina de hacer historias”. Nuestro punto de partida comprende asumir la capacidad del cine de contar historias pero con los rasgos específicos de una narración con medios cinematográficos: imagen y sonido se constituyen como dos esferas semióticas que interactúan constantemente para producir significación.

El *Modelo de Análisis Iconológico* ha de tener en cuenta los significados manifiestos en el celuloide. Lo que encontramos allí, en el interior de ese mundo propuesto por el autor cinematográfico, nos permitirá entender al autor como un lugar en el que habla la cultura, dejándonos ver sus manifestaciones estéticas, estilísticas, etc.; sus deformaciones artísticas; la concepción del mundo que le rodea y en general nos permitirá interactuar con el continuum semiótico que ha creado.

El continuum semiótico es un término acuñado por Lotman y que introducimos para nuestra aplicación, entendiéndolo como la Semiosfera que delimita el autor del film y con la que interpreta una porción de la realidad cultural. En dicha Semiosfera, los textos se conservan, se transforman y se actualizan constantemente, de tal modo que la cultura es “una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos”³.

En una entrevista sostenida por esta doctorando y el sociólogo Amando de Miguel observamos una aproximación que trabaja en ésta misma línea y en la que nos apoyamos para afirmar nuestra proyección de la cultura. De Miguel, define la cultura como todo aquello que tiene valor y se convierte en un legado o herencia, variable con el tiempo.

Además, agrega que con el tiempo, éstos elementos se transforman y se convierten en artefactos de museo⁴.

Por otra parte, entendemos que esa manifestación de la historia - como abstracción mental -, condicionada por la cultura que le sirve de contexto - aquel espacio donde opera un mecanismo de conservación, transmisión y elaboración de textos -, se vale de cuatro elementos que dan forma a un contenido y que constituyen la materia prima de la historia o lo que comúnmente se conoce como sus componentes: personajes, espacios, acciones y tiempo.

De este modo entendemos que se da un triple recorrido con el que el autor cinematográfico comunica significados conjugando: componentes cinematográficos, narratológicos e iconológicos, para alejarse y acercarse a su propia visión del mundo convirtiendo la película en un elemento vivo de habla, en un texto-propuesta donde abundan los significados y en el que el espectador debe leer escenas visuales y auditivas en términos de cultura y además en un artefacto de la cultura.

Así proponemos ver la obra cinematográfica como un espejo y, haciendo paráfrasis de una expresión de Camilo José Cela - quien asume dicha relación especular para definir la novela -, entendemos el film como “el reflejo no fiel de la realidad” considerando por igual si dicho espejo es plano, cóncavo o convexo ya que se trata de “una realidad deformada, conscientemente, en tanto que obra artística”. Sólo de este modo podemos asumir que en un film los signos no constituyen la totalidad de la realidad representada, sino una propuesta de interpretación de la misma.

También entendemos que al hablar de la obra artística, asumiendo ésta perspectiva de deformación de la realidad, asumimos una doble consideración. Por un lado, la obra artística cinematográfica no sólo reproduce el objeto, sino que además es portadora, transmisora y generadora de significados y; por otro lado el signo representa la cosa, es un sustituto, por tanto, el signo es el signo y no la realidad.

I.4. Definición descriptiva de los términos de la investigación:

I.4.1. Modelos y Análisis Narrativo:

La creación de un modelo que permita analizar el film, ha sido una tarea que ha comprometido el trabajo de muchos investigadores y estudiosos del cine. Son varios los modelos que podemos revisar dentro de las teorías cinematográficas y todos ellos, podemos constatar, diseñados con gran rigor científico y criterios metodológicos muy claros.

Dentro de los principales modelos, vale la pena repasar el sentido de algunos para vislumbrar el punto hacia el que queremos dirigirnos. Existen modelos que segmentan el universo de análisis para responder a un único punto de vista constante y que se constituye como extensivo a todos los objetos que se estudian, tal es el caso del modelo semiológico.

Hay modelos que abordan procedimientos como el fenomenológico, el cual se fundamenta en el ejercicio de la intuición sintética. Se dan aquellos que parten de la hipótesis de la universalidad de algunos elementos que rigen la narración como el actancial, fundamentado en las teorías proppianas y con cuyas bases teóricas han construido sus teorías estudiosos como Greimas.

También existe un punto de vista que procede mediante la analogía y plantea ver el fenómeno narrativo asociado al proceso comunicativo; también existen otros modelos con especial énfasis en los análisis gramaticales u otros con enfoque estructuralista, por ejemplo.

Para nuestro análisis planteamos una posición ecléctica que comprenda diversos aspectos de los que ya se han mencionado, por lo que abogamos por un modelo pragmático. De este modo, y por definición, frente al análisis del texto narrativo procederemos a través de la inferencia más que de la analogía obteniendo de esta manera las reglas que

presiden la construcción del texto. El modelo pragmático “plantea rehacer el proceso creativo y revivir la experiencia poética en la creación audiovisual”⁵.

Esta doctoranda plantea la realización de un *Modelo de Análisis Iconológico*, tomando como punto de partida la fusión de las teorías que explican el quehacer cinematográfico, la Narrativa Audiovisual y el análisis iconológico. Para ello asumimos una base de elaboración apoyada en la informática que nos permita crear estructuras polidendríticas para el análisis y funcionamiento de los términos que comprende el film.

Pero, ¿por qué un modelo de análisis?, si como hemos dicho, existen varios creados con antelación y con criterios igualmente válidos. ¿Por qué creemos que respondemos a la aportación científica con otro modelo?. La respuesta inmediata es que consideramos que, a pesar, de la diversidad de modelos existentes, podemos aportar uno que además de dar cuenta del proceso de construcción del film, actualiza significados culturales, se ocupa desde la estadística descriptiva de dar cuenta del relato y además, permite ver cómo se da el comportamiento de la imagen y el sonido cinematográficos.

El modelo es “una representación simplificada, física o abstracta de alguno o de todos los aspectos activos de una realidad”, también es la pauta o patrón metodológico sobre el que nos guiamos. Al hilo de ésta apreciación queremos ceñir nuestro trazado metodológico para el análisis del film, presentando un modelo que se fundamente en el análisis iconológico y que nos permita comprender el texto cinematográfico en su dimensión textual y contextual.

1.4.2. *El Modelo de Análisis Iconológico*

El *Modelo de Análisis Iconológico* es una herramienta que sirve para el análisis objetivo y formal del texto cinematográfico; tiene una órbita pragmática e insiste en la relación texto y contexto, para lo cual tomamos como punto de partida los elementos planteados por Erwin Panofsky para el análisis de la obra pictórica.

Al igual que Panofsky propone restaurar “los nexos que unen la obra de arte a su entorno”, proponemos en el film, restaurar los nexos que unen el mundo creado por el autor con la cultura que representa el relato fílmico. De esta manera además de asumir los términos de Pre-Iconografía, Iconografía e Iconología, planteados por Panofsky, deberemos considerar el film de acuerdo con su mecanismo propio en tanto que arte cinematográfico por un lado, en tanto que relato por otro y, finalmente, como un conjunto signico que se nutre de la cultura que representa.

Este modelo de análisis contiene una propuesta de desglose o descomposición del texto fílmico que surge como estructura polidendrítica que permite interrelacionar - gracias a las ventajas de la herramienta informática -, todo el conjunto de componentes del film. Este desglose se explicará en la fase de introducción de datos, en la que se expondrán las diferentes dendritas que componen la totalidad de significantes.

Debemos tomar como base las siguientes consideraciones antes de explicar el modelo, buscando aclarar los términos en los que nos hemos movido para definir las fases a seguir y a fin de que éstas premisas faciliten al lector y al posible analista efectuar la trayectoria del modelo:

- El mundo creado por el director cinematográfico es un mundo análogo al mundo real y, además, los códigos que manejan autor y lector/espectador, se fundamentan en la lógica - implícitamente compartida y aprehendida -, del mundo real.

- La realidad histórica, psicológica, sociológica y/o cultural a la que remite el relato será un referente semiológico sólo en la medida en que dichos signos nos permitan comprobar que se manifiestan como síntomas en la película o películas objeto de estudio

- El director se considera el autor y único responsable del material filmico, aún cuando la elaboración de la obra cinematográfica depende de todo un equipo de profesionales, los cuales, se han repartido el trabajo aportando un plus de significación a la totalidad filmica.

- Compartimos la afirmación de Jacques Derrida: “el autor es un lugar en el que habla la cultura” y agregamos que, dicha afirmación, propone una dimensión de autor como interlocutor. Por tanto, para nosotros, el autor cinematográfico sería: el interlocutor que narra mediante imágenes visuales y auditivas y que, expresándose con signos y símbolos, condensa un mensaje - extraído de la cultura -, en una obra que representa historias mediante escenas que se proponen para ser leídas.

- Consideraremos - especialmente en relación con el análisis pictórico -, que el film se encuentra dentro de un sistema superior de significación y que se contiene dentro de la semiosfera de la cultura en los términos que plantea Lotman. Dicha semiosfera plantea lenguajes cerrados que conforman esferas definidas.

- Compartimos los planteamientos de Lotman en los que propone ver la cultura dentro de una semiosfera en la que hay niveles, jerarquías y fronteras. En esta medida, y teniendo en cuenta que el hombre se encuentra dentro de una semiosfera social que plantea su existencia semiótica, proponemos:

a. Observar los elementos para el análisis del film en su continuum

b. Contemplar para este análisis la relación de prioridad jerárquica que se concede al sujeto, en la que, - afirmamos -, se expresa, reproduce, crea y actualiza la cultura, como un organismo que se encuentra en constante transformación.

- Finalmente destacar como último factor la importancia que tiene para el análisis del film, la primacía o preponderancia de la figura del hombre - el sujeto como persona -, en la historia de los actos de representación y en la historia de la humanidad. Asumimos especialmente desde el cine, esa categorización egocéntrica del hombre, como un elemento más de significado.

Tomando como base las anteriores premisas, presentamos un *Modelo de Análisis Iconológico* que funciona como una herramienta que facilita al analista o estudioso del cine, el trabajo con la gran pluralidad de significantes que se manifiestan en el film. En el análisis del film, la tarea más larga y dispendiosa tiene que ver con el inventario y la descripción de la gran pluralidad de significantes y para ello, proponemos valernos de las nuevas tecnologías informáticas. La labor interpretativa y de diagnóstico compete directamente a la lógica y correcta asociación intelectual que efectúe el analista.

Dicha labor requiere criterio científico y una capacidad de síntesis interpretativa o “intuición sintética”, en los términos de Panofsky, que permita el paso efectivo de lo cuantitativo a lo cualitativo en el interior mismo del modelo y que contribuya a considerar la posibilidad de que éste modelo ha de ser un camino hacia la construcción de una sintomatología de la cultura o historia de los síntomas y/o símbolos que conforman la cultura.

I.4.3. *Cultura*

Respetamos las innumerables definiciones que se han dado de la cultura; nuestra posición ecléctica y el planteamiento heurístico nos invitan a definirla considerando los términos de nuestra propuesta metodológica de análisis del film y por tanto, asumiendo los significantes de la cultura como el sistema de signos que se expresa en el film de manera análoga a los términos de la realidad circundante.

La cultura como concepto - al hilo de las reflexiones de la Antropología -, incluye los conocimientos, las creencias, los mitos y los ritos, las pautas de comportamiento, los valores, las actitudes, los simbolismos y convenciones que se dan en los hombres en cuanto que miembros vivos de una sociedad.

En tanto que realidad filmica vista en un continuum de imágenes y sonidos que narran una historia, el texto cinematográfico se muestra como un sistema semiótico organizado que construye su propia semiosfera - entendida en los términos de Lotman⁷ -, para redefinirse como una propuesta artística que describe y traza un mundo posible creado por el autor y que podemos interpretar de acuerdo con los significados de la cultura.

La cultura expresada en los términos del análisis de un texto cinematográfico no sería otra cosa que la interpretación de dicha semiosfera leída como un síntoma que expresa los valores, las actitudes, las pautas de comportamiento, etc., que se muestran mediante imágenes y sonidos y que constituyen el universo semiótico de la realidad filmica construida por el autor.

Para un mejor entendimiento de este concepto, proponemos - sin ánimos de exhaustividad -, tener en cuenta los siguientes parámetros para definir los términos que comprenden la cultura en el interior del film y que consideraremos en el *Modelo de Análisis Iconológico*:

a. Simbolismos: representados en objetos, espacios, acciones y elementos temporales que se observan en el film como significantes discursivos, sin tener en cuenta la mediación del hombre. Nos referimos aquí a la relación existente entre los signos en tanto que objetos que mantienen una relación inmediata con su referente como en el caso de los elementos de atrezzo o en todos aquellos que identificamos por una relación icónica o indicial y los signos cuando su relación con el referente se produce mediante asociaciones mentales que construye el lector/espectador, como en el caso de las historias, la interpretación de los elementos temporales, o de cualquier otro signo cuya relación sea indicial y/o simbólica.

b. Pautas de comportamiento: normas a tener en cuenta sobre la forma de actuar o proceder los individuos. Obsérvese que la relación signica tiene en cuenta la mediación del hombre. En esta medida se contemplan los signos producidos por el hombre en tanto que ser social y en tanto que intérprete, y los signos producidos por su relación dentro de un medio social. Podemos subdividir este ítem teniendo en cuenta que la expresión pautas de comportamiento se debe analizar como una relación del individuo con el sistema signico social, pero en su expresión individual:

* Protocolos y etiquetas: aquí comprendemos toda una estética social que comprende formas de cortesía, saludos, despedidas, tratamiento entre los individuos, elogios, insultos, atenciones, etc.

* Prácticas sociales: podemos observar al individuo como ser actuante dentro de determinadas prácticas como beber, jugar, fumar, trabajar, entretenerse, etc.

* Gestos sociales: asumimos el aspecto emocional y sentimental del individuo y abarcamos sentimientos como amor, odio, enfado, disgusto, entre otros. En cuanto a las emociones contemplamos la risa, las miradas, los besos, abrazos, guiños, el llanto, etc.

* Roles asumidos: Los papeles que interpretamos socialmente, de cara a nuestro interlocutor, comprenden un aspecto perlocutivo de gran importancia. Así, nos movemos dentro de polaridades como el aprendiz y el maestro; el sumiso y el autoritario; el violento y el pasivo; el tímido y el osado; la madre y la hija; etc.

* Normas de conducta: formas del comportamiento establecidas en una sociedad y que llevan al individuo a dirigir su vida de cara a una moral establecida.

c. Usos de la vida social: comprendemos aquí el aspecto de las relaciones de los individuos dentro de su sistema social. Tiende a abarcar tanto el conocimiento básico de una cultura sobre sí misma, como las formas de representarse lo social. Los signos aquí contemplados crean identidad en torno a acciones básicas de los individuos como vestirse, alimentarse, entretenerse, etc., en su esfera colectiva, conformando así:

- * Los modos de uso del grupo
- * Los atributos epistémicos: creencias, conocimientos, mitos, ritos, folclore en general
- * Los hábitos del grupo
- * Las costumbres del grupo
- * Los valores del grupo social y,
- * Las actitudes manifiestas que en su conjunto ayudan a definir la cultura

Recordemos nuevamente que contemplamos el concepto de cultura desde la semiótica, tomando como punto de partida las tesis de Yuri Lotman y en esta medida la cultura es un sistema que se auto-organiza, y que en el nivel metaestructural se describe constantemente a sí misma (con la pluma de los críticos, los teóricos, los legisladores del gusto y, en general, de los legisladores) como algo unívocamente predecible y rigurosamente organizado.

Así mismo Lotman añade que las metadescripciones culturales, “por una parte, se introducen en el proceso histórico vivo, y por otra, se hacen patrimonio de los historiadores de la cultura, que se inclinan a identificar tal metadescripción con el tejido real de la cultura como tal”. Nos identificamos por tanto con este concepto al hilo de la semiología y pensamos que el *Modelo de Análisis Iconológico* se circunscribe a la idea que propende por una historiografía de la cultura.

I.4.4. *La posguerra*

El período “posguerra” entendido como el “tiempo inmediato a la terminación de una guerra y durante el cual subsisten las perturbaciones ocasionadas por la misma”⁸, tiene connotaciones propias pero heredadas etimológica y culturalmente de la guerra precedente y, en el caso español de la Guerra Civil que cubrió el espacio cronológico comprendido entre 1936 y 1939.

La posguerra es un elemento historiográfico y por tanto comprende motivos, historias y alegorías propias con las que podemos entender nuevos significados que se construyen como multiplicadores y generadores de lo que es la sociedad española, sin embargo se ha determinado, en el caso español - y casi de manera generalizada en los diferentes estudios -, de acuerdo con el momento político que le correspondió.

Buena parte de los estudios que hablan de la “posguerra” circunscriben el término al período 1939-1975, el cual abarca desde el final de la guerra hasta la muerte del general Francisco Franco Bahamonde. Entonces, una primera aproximación a la posguerra se encuentra delimitada y contextualizada por los años de gobierno de la figura política y el triunfador estratégico de la contienda bélica que precede a esta época.

Así, encontramos la denominación la Era de Franco, dada por el historiador Ramón Tamames, o El Franquismo, término generalizado para hablar sobre la “posguerra” definida de manera amplia en éste período que se prolongó durante más de tres décadas.

Continuando con la búsqueda de un lapso que determine lo que podríamos llamar la “posguerra”, cabe señalar dentro de los más recientes trabajos de investigación sobre la Historia de España, el realizado por el Grupo Zeta para la revista “Tiempo”¹⁰. Investigación que, en un sentido amplio, confiere el nombre de Franquismo al período 1939-1975, según el nuevo sistema político, pero que fija el período de la “Inmediata

posguerra” entre los años 1939-1945, demarcando así las fronteras entre la posguerra española y el final de la Segunda Guerra Mundial, y, excluyendo a su vez, las perturbaciones del período de posguerra correspondiente a la contienda mundial.

Otras subdivisiones con las que acotamos el espacio cronológico para acercarnos a la posguerra española, abordan ahora el estudio del peso histórico de la situación que condujo a España al aislamiento del contexto internacional, no sólo por la posición de “país no beligerante”, y la posterior, de “Estado neutral”, asumida durante la Segunda Guerra Mundial, sino también e incluso de manera derivada, por que los organismos internacionales no reconocieron el gobierno de Franco.

Así, estas divisiones propuestas señalan como “posguerra”, el período que abarca desde 1939 hasta 1957, y que se encuentra marcado por hechos políticos de orden internacional como el aislamiento de los países occidentales al no legitimar el gobierno de Franco, la condena de la ONU al régimen del generalísimo, o la posterior exclusión de España del Plan Marshall.

Este período de anomalía e incluso de malestar internacional se extiende abarcando a su vez los hechos que determinaron el restablecimiento de la situación internacional como pueden ser la firma del Concordato con la Santa Sede y los pactos militares con los Estados Unidos en 1953; y también en ocasiones se incluye como marco nacional determinante el final del que fuera el tercer gobierno franquista de la posguerra, el 25 de febrero de 1957.

De cualquier forma, la configuración del tiempo que se denomina “posguerra”, deja claro que, sea cual sea el lapso escogido por el investigador, se trata de un período difícil, acotado por la división entre vencedores y vencidos que llevaban consigo el recuerdo de alrededor de 400 mil muertes violentas de uno y otro bando.

Un período caracterizado por el hambre, la escasez, las privaciones, y el mantenimiento de una economía de guerra en la que los productos de interés estratégico tenían un cambio favorable, entre otros problemas. “Eso sin hablar del traumatismo que dejó la pelea, sin hablar de los posos de la amargura y las heces del rencor”¹¹ Un periodo en el que se debía pensar en la reconstrucción física y moral de todos los ciudadanos y, al que se le añadía la guerra mundial europea entre otros males.

La importancia histórica de este período nos lleva a mirar un poco más en el concepto como elemento con una unidad propia determinada por el aspecto cultural, y acotando un poco más el tiempo que toma como referente a la figura política de Franco, resulta interesante para una interpretación de la época, la delimitación dada por Fernando Vizcaíno Casas, quien, al hablar de “posguerra”, se refiere a “La España de los años cuarenta” con unos calificativos que sintetizan la idea de la España que quedó tras la guerra: exhausta, dividida, aislada del mundo exterior y que trampeaba en la cuerda floja de la <<no beligerancia>>¹².

La presente tesis opta por centrarse en el período que cubre los años 1939 a 1953, al considerar que dicho lapso refleja mejor los términos propios de un momento histórico - fin del aislamiento internacional -, con una entidad socio - cultural determinada entre otras cosas por un mejoramiento de las condiciones económicas y el fin del racionamiento; sin olvidar obviamente que la figura de Franco permanece como directriz y enmarca esta época dentro de un régimen autoritario, nacionalista, católico y que invoca desde la Falange, el concepto de unidad y los principios del trabajo como deber de los ciudadanos, entre otros.

Pero, cabe preguntarse además si ¿se puede entonces hablar de posguerra como un equivalente cultural?, es decir, podemos afirmar que ¿existe una cultura de posguerra?; para adentrarnos en esta incógnita tendremos que definir también este término.

La cultura de posguerra:

Por cultura de posguerra entenderemos, que nuestra definición se acoge a un espacio cronológico denominado de posguerra y que éste término puede considerarse un referente social para los españoles.. Cultura de posguerra española significa que existen referentes y significados que remiten al período posterior al conflicto interno que dividió a España en una guerra civil.

Las definiciones y justificaciones del conflicto y del período de la posguerra son variadas y se acogen siempre intereses heurísticos determinados. Entendemos como ilustrativa la cita de Demetrio Castro quien señala la justificación del conflicto en términos de los valores culturales que se enfrentaban en ese momento: “para unos y otros el adversario representaba todo cuanto había de reprochable y repulsivo en el mundo, la encarnación sin matices de todo mal, la amenaza total a la propia identidad. Eso hizo, junto a otras cosas, que el enfrentamiento fuese tan feroz, porque el triunfo del contrario significaba la aniquilación del propio mundo, y porque casi nadie tenía sombra de duda de que la razón y la justicia estaban plenamente en su parte”¹³.

Igualmente encontramos esta idea del conflicto sintetizada por Julián Marías, como el “horror ante la pérdida de la imagen habitual de España”, lo cual significaba que los españoles percibían el conflicto como legítimo en la medida en que se atentaba contra valores propios como: “ruptura de la unidad; pérdida de la condición de país católico; perturbación violenta de los usos, incluso lingüísticos, del entramado que hace la vida familiar, inteligible cómoda”¹⁴.

Entendemos que finalizada la guerra civil española el 1 Abril 1939¹⁵ y, concluido el enfrentamiento entre los dos bandos - Nacionales y Republicanos -, tras los desastres materiales y humanos, lo que restó fue reconstruir un país y una sociedad que se había enfrentado para defender lo que de lado y lado consideraban verdaderos valores.

Las pérdidas abarcaron en mayor o menos escala ambos bandos y toda España debía reconstruirse bajo nuevos parámetros. Unos y otros tuvieron que afrontar la dureza de los años posteriores a la guerra y se dieron a la tarea de olvidar el pasado y reconstruir las calles y edificios, las familias, la sociedad resquebrajada por el odio y el conflicto; en fin, toda España había perdido y el concepto de unidad fue fundamental para capturar el ideal colectivo en ese momento.

Durante la posguerra se buscó reconstruir en términos de olvidar el pasado y sembrar las bases de una nueva España y de una nueva sociedad que olvidara la derrota generalizada y afrontara la nueva situación, con la idea de unidad, como eje de organización. Pero la “nueva España” se forjaba al hilo del pensamiento y directrices de los vencedores y traía consigo una herencia de odios y rencores acumulados que mantenían vigente el concepto de legitimidad del conflicto y dejaba tralucir odios al estilo del pensamiento de Hobbes¹⁶.

La nueva España se basaba “en la división entre vencedores y vencidos, en la imposición de los valores de los primeros y en la negación de los principios políticos e ideológicos de los segundos”. Todo esto estaba implícito, envolvía el ambiente de paz en el que se debía vivir y la realidad diaria imponía una especie de ley del silencio y del olvido, en la que no se hablaba de vencedores y vencidos; habría que someterse a las nuevas normas y construir sabiendo que la inclusión de unos nuevos conceptos significaba - obviamente - la exclusión de otros.

Una reseña de los principales hechos que delimitaron el período, pretende crear un perfil y a su vez una frontera de situaciones concretas de la posguerra y dar paso al universo semiótico que define este período de análisis denominado la posguerra española:

8 - 03 - 1938. Se promulga el Fuero del Trabajo, inspirado en la Carta del Lavoro italiana. Con el Fuero se hace pública la declaración de los principios y normas de acción de la Revolución Nacional. Se señala el honor y la responsabilidad del trabajo que se considera un deber social y un derecho que el Estado tiene que satisfacer como misión primordial.

14 - 05-1939. Las cartillas de racionamiento. La situación económica tras la guerra fue determinante para marcar este período revestido por las pérdidas materiales y la precariedad de la economía española.

4 - 09 -1939. España se declara neutral en la II Guerra Mundial. En el campo internacional, el inicio de la II Guerra Mundial y la consecuente obligación que tenía España respecto al Eje germano-italiano, - colaborador con la causa Nacional -, constituyó una presión con implicaciones políticas y económicas directas para el país.

1 - 03 -1940. Ley contra la masonería. La paranoia y la necesidad de buscar una causa externa a todos los males se vio expresada no sólo en señalar a los rojos como los causantes de todos los males, a ello se unían otros pequeños focos de poder que precisamente se convertían en enemigos del poder supremo de Franco. Así se cumplía con radicalismo aquello de “quien no está conmigo está contra mí” y por tanto contra el pueblo español.

25 - 09- 1941. Creación del INI. Ante la precariedad económica, se decidió impulsar la industria nacional. La España agraria debía fortalecer su sector industrial para salir adelante.

8 - 01 - 1942. Estreno de la película Raza. Constituye la única película realizada durante la posguerra que abordó el tema de la contienda. Sobre el carácter triunfalista e imperialista de su discurso, se ha dicho que mantiene una ideología señalada por el régimen

franquista. Por otra parte, la firma que avala el guión bajo seudónimo, ha permitido afirmar a varios estudiosos que la realización de éste vino de la mano misma de Francisco Franco Bahamonde, lo que nos hace pensar en un ejemplo claro, de cine de propaganda.

17 -07- 1945. El Fuero de los españoles. Los derechos de los españoles estipulan cuáles son los límites de los ciudadanos que viven en España.

9 - 02 - 1946. Aislamiento internacional de España

6 - 07 - 1947. Referéndum de la Ley de sucesión

27 - 08 - 1953. El Concordato con la Santa Sede

- Fin del racionamiento alimenticio

- Fin del racionamiento del tabaco

Así, y para resumir éstos términos, entendemos que “cultura” y “sociedad española” se verán en esta investigación dentro de lo que es el período delimitado como “posguerra” y que cubre desde el final de la guerra en abril de 1939, hasta 1953, cuando el período de anormalidad social y de anormalidad dentro de la política internacional cesa.

Véase también el anexo que transcribe los 26 puntos de Falange, que sirvieron de norma para la organización del Estado Nacional - Sindicalista en España. Entenderemos la cultura como el conjunto de simbolismos, ideas, creencias, mitos y ritos, conocimientos, héroes, antihéroes, actitudes, valores, normas - escritas y no escritas -, pautas de comportamiento, usos de la vida social española, en fin, todo esto quiere decir cultura y más específicamente cultura de la posguerra cuando la acotamos al período cronológico comprendido entre 1939 y 1953.

I.4.5. El relato cinematográfico

El relato lo consideramos entonces como el texto narrado en términos de historia y discurso. Pero sobretodo, optaremos por inclinarnos del lado de esa mano creadora, constructora y nos acercaremos al relato visto como el resultado de un discurso en el que se cuentan cosas concretas, se cuentan acontecimientos que han pasado o van a pasar, se dan a conocer hechos, se cuentan historias, se narra propiamente. El fenómeno narrativo aparece ahí.

Los términos del relato cinematográfico nos exigen tratar algunos de los puntos de interés que se contemplan desde la Narrativa Audiovisual de García Jiménez, por ello, a continuación intentaremos tratar los principales aspectos y consideraciones en relación con el relato como son los términos de la estructura, la dicotomía historia y discurso, el telling y showing.

Las estructuras:

Al hablar de estructuras tenemos que referirnos a la pauta o patrón, a la forma como se hizo o construyó ese edificio ficcional que conforma el relato cinematográfico. Se encuentran entonces dos elementos a considerar y definir, por un lado el quién: sujeto o autor concreto, constructor y estructurador del relato; y por otro lado, la construcción del relato implica definir dicho término según nuestros propósitos.

Al observar el relato cinematográfico desde el sujeto creador del discurso, señalamos la existencia de un proceso comunicativo, en el que un mensaje, en este caso el texto cinematográfico, se emite para ser leído e interpretado por un público concreto. Con ello estamos entrando en el terreno discursivo de la narración propiamente dicha y señalando que dicha “mano” que se comunica a través de significantes heterogéneos como son las imágenes y los sonidos, construye historia(s) que narra(n) o muestra(n), es decir, recorre un camino para transmitir dicho mensaje producto de múltiples elecciones con

una intencionalidad definida y organizado de cierta manera. Señalamos aquí la existencia de una estructura narrativa dentro del proceso creativo realizado por el autor cinematográfico.

Desde la Narrativa Audiovisual, marco teórico de esta tesis, se señala que el estudio de la estructura narrativa corresponde a la morfología narrativa. Así apoyados en la glosemática y en los estudios realizados por Hjelmslev, se contempla la estructura del relato audiovisual en tanto que contenido y expresión. Historia - el contenido - y Discurso - la expresión -, conforman el relato y allí, las relaciones entre los elementos de la historia y las formas de presentación del discurso, se entretajan e interactúan construyendo una estructura plena de significados.

Pero, al entrar en el campo representacional del texto cinematográfico, se observa también, la estructura dramática o estructura de la composición narrativa. Desde esta óptica, el relato no sólo se atiene a los principios narrativos, sino que además la historia narrativa, definida como el “conjunto de los acontecimientos ordenados temporal y espacialmente en sus relaciones con los actores, que los causan o los padecen” se organiza y constituye relacionando unos hechos con otros. En esta medida la acción plantea un conflicto, los personajes entran en el conflicto mediante su actuación y las líneas argumentales hacen que el relato avance gracias a la interacción y movimiento de todo el conjunto representacional.

Una y otra estructuras -narrativa y dramática-, constituyen la unidad del relato cinematográfico, el cual se fragmenta en sus elementos característicos y respectivos: secuencias y escenas dispuestas coherentemente por una mente organizadora para que el relato se convierta en la historia contada en tanto que contada. La preponderancia de una estructura sobre otra obedece a cuestiones estilísticas y/o retóricas en las que el autor puede actuar consciente o inconscientemente.

En esta tesis vamos a dejar de lado la estructura dramática por considerar que funciona a la manera de una plantilla que convierte en un esquema casi mecánico el proceso creativo, no obstante a continuación explicaremos las dos estructuras para una mayor comprensión de nuestra elección. Veremos, además, la estructura narrativa y propondremos unos pasos para el análisis y seguimiento de las huellas del autor en el texto. No pretendemos un modelo rígido para ver la estructura narrativa, sino un modelo que permita descubrir o desvelar las inclinaciones del autor o qué lugar(es) privilegia para expresarse.

La estructura Dramática:

En el cine todo tiende a ser acción. Los hechos se narran en términos de una acción ejecutada por un personaje en un tiempo y un espacio determinados. Linda Seger, en su libro “¿Cómo convertir un buen guión en un guión excelente?” explica el desarrollo de la estructura dramática estructurada en tres actos y, señala que el paso de un acto al siguiente se da a través de una acción o suceso llamado punto de giro.

En el modelo de análisis que plantea la autora establece un esquema de gran interés con el que ha trabajado a manera de plantilla analizando cientos de guiones de autores -principalmente norteamericanos, del entorno de Hollywood-. Los análisis de Seger se realizan desde el guión y se ciñen al seguimiento e identificación de los giros de las acciones que componen el relato cinematográfico.

Pensamos que Seger ha logrado explicar con gran claridad los términos de la estructura dramática y ha dado una dimensión amplia a los pasos o técnica del guión cinematográfico, por ello centramos nuestra explicación en su modelo. Queremos añadir que éste tipo de análisis realizado desde el guión, obviamente, no invalida el análisis dentro del film, ya que el esquema de la estructura dramática se puede extraer también desde la película.

Sin embargo, en esta tesis pensamos que, si bien la estructura se plantea en términos del guión es importante señalar que la estructura dramática, la que corresponde a las acciones se puede observar en el guión definido éste como plantilla útil para la puesta en escena, ya que dicha estructura se conforma mediante códigos lingüísticos que se abstraen durante la lectura del guión.

La estructura narrativa de un relato audiovisual, debemos verla necesariamente en el cine, en la imagen audiovisual, configuradora de un discurso audiovisual que no estriba en códigos lingüísticos (ni sintácticos ni sintagmáticos), sino en los códigos del lenguaje audiovisual del mundo natural, los cuales se expresan en imágenes, sonidos y otros elementos significantes que interactúan en la esfera de las significaciones.

La plantilla de los tres actos - de origen aristotélico -, se puede sintetizar de la siguiente manera: el primer acto, señala Seger, corresponde aproximadamente, a las 15 primeras páginas del guión o 30 minutos del film, y debe contener el planteamiento. El segundo acto debe iniciar con el primer punto de giro y ocuparía aproximadamente hasta la página 75. Debe ocurrir 20 ó 30 minutos antes del final de la película.

Finalmente, el tercer acto, debe iniciar con el segundo punto de giro, con lo que se cambia la dirección de la historia, se le da impulso y se empuja el relato hacia el clímax. El clímax es el final de la historia, el momento en el que se resuelve el problema, se contesta a la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo, suele presentarse en las últimas 5 páginas del guión y va seguido de una breve resolución que ata todos los cabos sueltos.

Tabla 1

Estructura Dramática
Primer Acto (Planteamiento)
Primer Punto de Giro
Segundo Acto
Segundo Punto de Giro
Clímax
Resolución

Ceñirnos a la estructura dramática para el análisis del film es un camino válido a la manera de una plantilla pero no podemos excluir del proceso la creatividad del autor que, alejándose del principio fundamental del conflicto, organiza historias sin climax, historias de final abierto, historias no fundadas sobre un personaje central o historias de sujeto plural, entre otras.

Es en este punto donde proponemos que el analista puede acudir al estudio del film en términos de significados culturales y al estudio de la estructura narrativa como elemento configurador de una semiosis filmica que puede ser leída e interpretada como *simbólica de una cultura representada por el universo ficcional propuesto por el autor*.

La Estructura Narrativa: Historia y Discurso

Si definimos lo narrativo como un hecho retórico, la traducción mental de un hecho visual en un significado que llamamos historia, podemos entender la historia como la traducción mental de escenas imaginarias o visuales en términos de significado. El discurso es el flujo de las imágenes, sonidos y otros elementos, que asumen la función de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y por consiguiente de contar una historia.

Dicha historia en el cine, debe partir de la discontinuidad existente entre significantes heterogéneos que se unen mediante el montaje. El fundamento del filme como discurso es el montaje. En la estructura narrativa debemos ver tanto la historia con sus elementos: personajes, acciones, espacio y tiempo, como el discurso en tanto que expresión del autor - formalizada gracias al montaje -.

Vamos a considerar la narración filmica como la triada de significantes que permiten comunicar el mensaje, es decir, el terreno en donde se nuclea y jerarquizan elementos iconofotográficos, iconokinéticos, elementos verbales, dialógicos y elementos sonoros y musicales. Por tanto cabe preguntarse, dentro de tal heterogeneidad, ¿cómo se nos cuenta esa historia?, a fin de crear los recipientes que nos permitan separar los elementos a emplear en nuestro modelo.

Telling y Showing:

El autor cinematográfico puede elegir entre el telling y/o el showing como formas de narración. En cuanto al telling - que se refiere a la estructura narrativa -, se vale del narrador a la manera de su delegado - visible o no - en el texto ficcional, y de sus comentarios sintetizados. En lo que tiene de showing - estructura dramática -, se vale de los actores y sus personajes quienes gracias a su representación hacen avanzar la acción y van desarrollando el argumento, es decir, van mostrando la historia.

Las dos formas de narración nos dejan claro que: el cine no cuenta historias. En el cine hay representación, se muestran escenas cuyo significado son las historias. Pero diríamos de inmediato que hay momentos en los que existe una literalidad de ese contar historias, un momento en el que realmente se cuentan historias y en el que evidentemente aparece el fenómeno narrativo.

El cine cuenta a través de un personaje, de una voz en off. Éste se considera el fenómeno narrativo típico. En estos casos, el autor se vale de una voz en off, o de un personaje

que es su delegado en la ficción para contar los datos de la historia y hacerlos más creíbles o darle una jerarquía y una dirección al relato. Esto es el telling, un modelo de narración típica en donde aquello de contar es algo perceptible e incluso medible bien en términos de tiempo o de planos y que se manifiesta a la manera de un sumario en el que las intervenciones del narrador permiten que el relato avance.

El telling corresponde a un modelo autorial ya que el narrador se configura como un delegado del autor. Podemos entender entonces que el fenómeno narrativo propiamente dicho sólo aparece en el telling.

Por otra parte, la narración puede verse como un fenómeno inducido en el que se cuenta a través de los actores, quienes representan escenas cuyo significado son las historias. Aquí vemos que todo lo que aparece en la escena con los personajes, sus formas de pensar, sus actitudes, sus movimientos, sus tópicos, sus cosas, se convierten en signo y en símbolo dentro del mundo ficcional y nos cuentan propiamente haciendo avanzar el relato hacia algo que, en el caso de La colmena como es nuestro ejemplo, narra cómo era la España de la posguerra.

Eso que cuentan los actores conduce a la comprensión de los diferentes síntomas culturales o símbolos en general, que permiten ver la forma como la semiosfera traza sus fronteras mediante temas y conceptos específicos que definen la sociedad española de la posguerra.

Podemos considerar entonces dos momentos de la narración que se corresponden con dos modelos dentro del discurso: la narración típica correspondiente al telling y dentro de un modelo autorial del discurso y, la narración como fenómeno inducido correspondiente al showing y desarrollada dentro de un modelo actorial del discurso.

En conclusión, creemos que el cine cuenta porque muestra escenas, cuyo significado retórico decimos que son historias, el cine nunca presenta historias, sólo presenta escenas. Por tanto, creemos que en el cine hay una estructura de tipo dramático con conflicto, personajes en conflicto, etc., y una estructura de tipo narrativo, en el sentido de que efectivamente hay acción, la cual va desarrollando un argumento, hasta que llega a un final donde tenemos una historia contada, pero esa historia siempre es un resultado mental.

La historia la ponemos nosotros, no está en el cine, es una traducción de ese significado en términos retóricos y a eso lo llamamos historia, ya que nunca nadie presentó a los ojos de nadie una historia. La importancia que vemos dentro del cine al entrar en la estructura narrativa más que en la dramática se basa en éstos fundamentos, la historia y el discurso cargadas de significados culturales centrarán entonces el interés de ésta tesis.

Dejamos de lado la estructura dramática y nos centramos justamente en un caso que no tendría cabida para el estudio de Linda Seger como es el estudio de la película La colmena, la cual rompe con el esquema dramático y llena la estructura narrativa de contenidos sociales para contarnos cómo era la España de aquellos años de posguerra. Nosotros leeremos dicha estructura de acuerdo con los significados culturales de la época gracias a la aplicación del *Modelo de Análisis Iconológico*.

I.4.6. La colmena

Importancia de La colmena:

Se aplicará el *Modelo de Análisis Iconológico* a La colmena, obra cinematográfica realizada por el director español Mario Camus, producida por José Luis Dibildos en colaboración con radio televisión española (RTVE), gracias a un acuerdo conjunto con el Ministerio de Cultura realizado en 1982.

La colmena se eligió dentro de un corpus de películas españolas que se realizaron en los años 80 - motivadas principalmente por la muerte de Francisco Franco Bahamonde -. En ésta década España vivía la transición a la democracia y en el cine español se puso de moda la realización de películas cuyo común denominador consistió en dar una mirada hacia atrás, hacia aquellos años de guerra y de posguerra cuando los españoles buscaban olvidar la guerra. Dentro de dicho corpus se encuentran películas como, La plaza del diamante, Los santos inocentes, o Réquiem por un campesino español, entre otras que visio-
namos para finalmente elegir La colmena.

Es importante destacar que tras la muerte de Francisco Franco Bahamonde, algunos directores de cine español hablaron del período de posguerra e hicieron mención directa de temas relacionados con la guerra civil española. No se trata de un fenómeno masivo pero si de un aspecto interesante de observar ya que dichos temas habían estado censurados o al menos fuertemente observados por el gobierno de Franco, por lo que con la muerte de éste, el mito intenta romperse y trazarse de nuevo, lo que se refleja en el hecho de que los cineastas españoles realizan propuestas en términos de ficción sobre aquella época.

La colmena no pretende convertirse en una protesta o una denuncia contra el franquismo o el régimen que finalizaba con la muerte de Franco, simplemente se asume como un volver al pasado para observarlo y darlo a conocer a las nuevas generaciones. En esa

medida constituye un valor cultural, en el que durante 135 minutos se nos muestra el Madrid de la época, sus gentes, sus historias, sus lugares, a la manera de una crónica que discurre elíptica y lentamente sin llegar a su clímax en términos dramáticos.

Su afán vivificador pretende ser más bien crónica de unos hechos que cada cual juzga y que en su conjunto sólo pretenden mostrar la existencia de una cultura que las nuevas generaciones heredaron y de la que se hace memoria para no olvidar que la cultura y la historia de un país está en sus imágenes, sus palabras, sus costumbres, sus mitos, sus aciertos y desaciertos, en fin, que una parte de la historia de la España de la posguerra está ahí, como una vivencia, expresada en 3147 metros de celuloide y, como un legado cultural o una fuente de información que debe ser observada, conservada y conocida por todos.

Por otra parte, quiero referirme al menos mínimamente, a la importancia cultural y temática que pudo representar La colmena como obra literaria en el momento en que surgió. Luego, me centraré en La colmena como obra cinematográfica, motivo principal hacia el que conduzco este preámbulo y análisis e igualmente me referiré, brevemente, a las condiciones de producción de la película, a manera de información pertinente y necesaria para el conocimiento previo del objeto estudiado.

Importancia de la obra literaria:

Camilo José Cela empezó a escribir esta obra en 1945 y la concluyó en 1951, publicándola en Argentina “después de algunos forcejeos con la censura del gobierno peronista”¹⁷. En España la obra fue prohibida, pero dicha prohibición tuvo como precedente otra obra de este autor: La familia de Pascual Duarte, la cual fue censurada y criticada por la jerarquía eclesiástica del momento. Por este motivo Cela se ve obligado, en 1945, a publicar en Buenos Aires.

Este contexto de censura tiene su expresión en la supresión de prácticamente todas las libertades y la conformación de juntas de censura que defendían los intereses del régimen franquista y buscaban mantener la unidad de España. El hecho repetido de la censura, a la obra de Cela nos conduce a acrecentar el interés de la obra y observar el contexto cultural en el que surge La colmena. Contexto, que en últimas, es el que resume y representa la obra en su desarrollo literario ya que nos lleva a: conocer el Madrid de la posguerra, la sociedad que vivió esta época o, como lo dice el mismo escritor, mostrar: “un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre”.

Aunque nuestra investigación no se centra en el estudio de las condiciones de producción de la obra literaria - tampoco las de la cinematográfica -, quiero aclarar al lector que paradójicamente, fueron dichas condiciones las que aumentaron la curiosidad a ésta doctoranda por esta obra tan llena de matices significativos, de Historia y de historias, que en sí mismas cobijan el relato con su propia significación cultural.

El paso de la obra literaria a la cinematográfica, también obedece a unas condiciones de producción específicas y tan interesantes como para empezar a llenar estas páginas con personajes, acciones, espacios y tiempos, que nos permitan narrar una historia de su propia historia. Así, pido excusas al lector por hilar un discurso más narrativo que científico y por permitirme la retórica necesaria para exponer en estas líneas una parte de la historia que condujo, en 1982, a la realización de La colmena como relato cinematográfico.

La obra cinematográfica:

El productor José Luis Dibildos se empeña en realizar La colmena buscando no sólo llevar a la pantalla una obra clave de la literatura española, sino además, motivado por una coyuntura legislativa, que en las condiciones del cine español de los años 80, era necesario aprovechar para poder estar en el mercado.

Finalizando la histórica década de los 70¹⁸, la producción española experimentaba una variación en la que sus cifras decrecían de 104 películas producidas en 1978 a 87 realizadas en 1979. El impulso del Concurso promovido por la Dirección General de Cine junto con el ente público RTVE, significó en la práctica, incrementar en 1982 la cifra de producción española a un total de 118 películas.

La esencia del Concurso consistía en que la Dirección General de Cine decidió promover - una vez más - la realización de obras cinematográficas apoyadas “en las grandes obras de la literatura española”¹⁹. Para ello, se asignó una partida de 1300 millones de pesetas a un denominado Concurso que convoca y promueve, por un lado, la producción de obras literarias y, por otro, la producción conjunta entre los dos medios audiovisuales: cine y televisión. Un precedente de este nexo entre cine y televisión se puede encontrar en Italia, donde los hermanos Taviani realizaron bajo esta modalidad de colaboración, la película *Padre Padrone* (1969) ²⁰.

Las condiciones de producción hacen que Dibildos intente adaptar La colmena, acompañado por Gonzalo Suárez como director. Se presentan a concurso y el BOE del 9 de febrero de 1980 publica la selección y correspondiente ayuda para La colmena. Sin embargo, tras varias discusiones sobre el proyecto Dibildos prescinde de Suárez y llama a Mario Camus para hacer la película, incorporándose éste al trabajo de planificación y estructuración en septiembre de 1981²¹.

Tras este primer giro, el trabajo se hace más intenso y la mayor complicación parece ser la cantidad de personajes que hay que entrelazar en la historia. La solución a esto, nos dice Mario Camus, surgió como una visión del productor quien, pensando en asegurarse el éxito de la película y “para que el espectador no se pierda durante la narración con la cantidad de actores que se pasean por los diferentes decorados, emplearan un elenco de actores famosos y ampliamente reconocidos”. La película se empezó a rodar el 11 de enero de 1982, con actores considerados primeras figuras del cine español del momento²².

Los premios recibidos en el extranjero, empezando por el Oso de oro de Berlín en 1983, ante un público de corte internacional, para quienes ni los nombres, ni los rostros de los actores significaban una gran identificación, sirvieron para demostrar - en el caso de La colmena -, que éste tipo de marketing basado en el “star system” no tenía la relevancia que el productor pensaba y que Mario Camus pudo trascender ante los artificios de la producción y el marketing para convertir La colmena en una obra cinematográfica con calidades artísticas propias.

La película costó poco más de 71 millones de pesetas, cifra que ha obtenido diversas compensaciones. Durante su realización fue exonerada por el Ayuntamiento de Madrid del pago de todos los cánones y gravámenes municipales existentes por el rodaje en calles y parques públicos “en atención a sus valores culturales y artísticos”; ha obtenido premios nacionales y extranjeros; y, según datos del Ministerio de Cultura, alcanzó una recaudación de 341.753.661 millones de pesetas gracias a una afluencia de público estimada en 1.493.001 espectadores.

Sin duda la película alcanzó su cumbre mucho más fácil y rápidamente que la obra literaria que la originó, sin embargo una y otra se refuerzan en lo que ya forma parte de la cultura literaria hispana. Los mitos se reproducen a favor de la actividad comercial y casi se convierte en una obligación leer la novela cuando se ha visto la película. Por otra parte, La obra de Cela se ha considerado una de las 100 más importantes de la literatura española.

Para concluir este pequeño relato narrado con la fruición de quien desea escudriñar en lo profundo del relato cinematográfico, considero que sólo me resta señalar que La colmena constituye, para los entendidos, un mito y un hito de gran importancia en la cultura española. Y es ahí, en las entrañas de esta cultura española de la posguerra, en donde vamos a tomar el pulso del relato cinematográfico y a desvelar los síntomas de lo que llamaremos y definiremos como la sociedad española de posguerra.

Adaptaciones cinematográficas de novelas, en el cine español:

Un tema obligado a abordar en este estudio que comprende las adaptaciones cinematográficas es el de las relaciones entre la literatura y el cine. Por dos motivos en concreto, uno porque la obra que vamos a analizar es una adaptación cinematográfica y dos porque en la delimitación del tema dijimos tajantemente que nuestra tesis no abordaría éstos elementos. Este último motivo nos obliga a dar una pequeña explicación sobre nuestras razones y por eso consideramos oportuno y justificado este ítem.

Los análisis realizados hasta el momento han confirmado la existencia de múltiples vínculos entre uno y otro medio que - entre muchos - comprenden los préstamos temáticos, los intercambios de técnicas narrativas, la pugna por la superioridad de uno u otro medio y dentro de ello el recurrente tema de la supuesta fidelidad que debe el cine a la literatura, como si de un maridaje convenido se tratara; o la necesidad de configurar lo específico de sus materias expresivas, para demostrar la dependencia del cine en cuanto al hecho literario.

El punto de mira para estas relaciones de préstamos y mutuos intercambios puede ampliarse en una gama de minuciosas comparaciones que llevan los estudios al campo de ver en la historia de la literatura - previa al invento de los Lumière -, rasgos cinematográficos e inclusive remontarse al origen del lenguaje para demostrar cómo, el componente *analógico - determinante en el cine -*, ha prevalecido sobre la palabra.

No intento con ello restar importancia a los estudios del pre-cinema ni, a la inversa, a los de la llamada *filmoliteratura*²³, que nos han permitido ver las amplias posibilidades de uno y otro medio, simplemente quiero compartir y hacer referencia a la idea de que efectivamente existe una tradición comparativa que le ha conferido un estatus a uno y otro medio privilegiando sus características.

De esta gama señalada y reiterada expondré algunas ideas explicadas por los estudiosos españoles, en las que se observa que las conclusiones apuntan siempre a destacar el “diálogo permanente de los dos medios”²⁴. Dialéctica que obviamente tiene diferencias de expresión y matices de diferenciación y de la que veremos a grandes rasgos algunas opiniones que confluyen en este punto de reiterado intercambio y que, además, demuestran una permanente intertextualidad.

Francisco Ayala²⁵, planteaba un intercambio con limitaciones al afirmar que la novela sólo presta materia a la película, pues su calidad artística no puede trasuntarla a la versión cinematográfica. El diálogo entre los dos medios se expone en términos del préstamo temático, señalando que el aporte estético corresponde a cada medio por separado y según sus especificidades.

Pérez Gimferrer²⁶ quien abrió caminos conducentes a difuminar el debate sobre la fidelidad cinematográfica, destacó la importancia de la búsqueda de los recursos filmicos que proporcionen un resultado análogo al obtenido por los recursos literarios en el libro, acotando como limitación la imposibilidad de obtener equivalencias plenas entre los dos lenguajes distintos.

Aquí se observa el diálogo entre los dos medios desde la búsqueda de equivalencias en su expresión, aunque, supeditando la película al material de la novela y corriendo el riesgo de convertir el asunto de la fidelidad entre una y otra obra en un proceso de traducción literal a causa de la búsqueda de equivalencias - que a veces se convierten en convencionales -, con lo que puede suceder que no surja un nuevo texto en tanto que obra artística sino, como lo señala Lotman, opere “una traducción coincidente convencionalmente equivalente”²⁷ en la que unos términos verbales se expliquen en cuanto imagen audiovisual bajo el corsé del texto de origen.

Jorge Urrutia nos abre otro camino en el tema de las relaciones del cine y la literatura, demostrándonos el intercambio de estructuras narrativas del cine con la literatura y, diciendo, que lo que realmente hacen el cine y la literatura es comportarse como actualizadores narrativos, reafirmando la idea del mutuo intercambio dialéctico de los dos medios en cuanto relatos.

Carmen Peña-Ardid, de otro lado, señala que la comparación entre los dos sistemas semióticos no puede limitarse tan sólo a los elementos de la estructura de la historia y, que el paso del texto literario al film supone una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. De este modo se expone un diálogo más rico y fluido de los dos medios, especialmente al nivel del discurso, destacando entonces el hecho del surgimiento de un nuevo texto.

Esta posición planteada por Peña-Ardid y frente a la que nos podemos identificar respecto a las relaciones entre cine y literatura, la definió Yuri Lotman al hablar de la traducción de mensajes, como “traducción no coincidente” y que da como resultado “una estructura única en la cual cada parte es al mismo tiempo un todo y cada todo funciona también como parte”.

Es interesante entender con Lotman la necesidad de ver un nuevo texto en la obra adaptada y a su vez, destacar la importancia que cobra el discurso como portador de este carácter innovador, diferenciador, e incluso de la propia autonomía del nuevo texto, sabiendo que en estos casos si se realiza la reversibilidad del proceso no conduce a reconstruir el texto de origen, sino que - reiteramos - surge un nuevo texto.

Como se observa el tema de las relaciones entre literatura y cine continúa aportando nuevos elementos estructurales en el punto donde uno y otro medio se entrecruzan: el relato; y a su vez, ambos medios permanecen inviolables en sus materias específicas. Lo

específico de las materias significantes dentro del cine y lo específico literario ha sido un punto de encuentro heurístico que ha permitido abandonar el asunto de la fidelidad y a su vez, ha permitido explicar por qué los dos medios se interrelacionan creando nuevos significados.

Pensamos que, determinar lo específico cinematográfico por la heterogeneidad de sus materiales significantes, es suficiente razón para entender que el cine siempre expondrá sus diferencias con la literatura a través de dicha heterogeneidad que explica por qué una adaptación cinematográfica es por un lado una nueva obra, por otro una interpretación - de las muchas posibles - que hace el autor, y finalmente es, un nuevo texto propuesto al lector.

I.5. Justificación de la investigación

Existe una acuciante necesidad por abordar los temas relacionados con el cine desde diversas perspectivas diferentes a la opinión y subjetivismo tan frecuente en la crítica cinematográfica. La década de final de siglo ha vivido el resurgir de la industria cinematográfica española, en la que se ha logrado conectar con el público temáticamente y las recaudaciones han aumentado notoriamente.

En torno a esta industria, hay una industria editorial que intenta afianzarse a través de un incipiente marketing y la publicación de guiones, como acompañamiento a las grandes películas y, más especialmente, como muestra aunque incipiente de la aspiración de una élite por señalar que el cine además de industria, es arte, cultura y por tanto objeto de estudio para muchos. Dichas publicaciones pretenden así, responder a objetivos de divulgación y difusión de los valores de la cultura española, pero sin lograr - como he dicho antes -, llegar más allá que a la publicación de guiones.

Los estudios sobre cinematografía, parece que toman un giro, que, aunque lento, se afianza cada vez más en trabajos científicos y universitarios que ahondan en diversos temas como la estética, los modelos de análisis, el estudio de la estructura narrativa, etc. Quiero decir que tras historiar el cine español de múltiples formas: a nivel nacional, regional, local, cronológico se están tomando nuevos derroteros para abordar la investigación del cine.

También se ha dado un gran paso en el campo de las relaciones entre cine y otras artes, especialmente la literatura. Dichos contenidos tuvieron su correspondiente interés y boom en autores que se volcaron en el tema con fervor y abordaron las relaciones que establecía el cine con la literatura, la música, la zarzuela, el teatro e incluso el género chico.

Siguiendo con esta mirada rápida por los tipos de temas que se han abordado en los estudios relacionados con la cinematografía, podemos señalar las diversas taxonomías que dan continuidad a esta evolución en los estudios sobre el cine en España y, se pueden observar clasificaciones que responden a los géneros, a los autores y/o profesionales del cine, etc.

Pero, una nueva fase se presenta cuando, especialmente, dentro del entorno universitario el interés por el cine y la narración audiovisual en general se manifiesta realizando análisis que se pueden considerar más profundos y que abordan con rigor científico temas como la estética cinematográfica, la narrativa y más recientemente campos como la Narrativa Audiovisual, abordada por Jesús García Jiménez, u otros campos conexos como, la propuesta inédita de Isidro Moreno, quien tras su práctica con el multimedia interactivo en España, decide reflexionar en torno a la praxis hipermedia.

Fruto de este ánimo reflexivo fue su tesis doctoral, en la que se plantea la realización de un modelo tecnopoético para la desconstrucción de un texto hipermedia y, desde una triple perspectiva realiza un barrido histórico, tecnológico y narrativo para observar el desarrollo de una nueva forma de narrativa - como es la hipermedia -, la cual bascula al hilo de los planteamientos de la Narrativa Audiovisual.

Pero a estos estudios hay que agregar los que las nuevas tecnologías han aportado y el interés que el cine ha despertado para las empresas de creación multimedia. En primer lugar señalar que son empresas que se relacionan con la informática y las comunicaciones, y que se han interesado por publicar las enciclopedias sobre el cine español y más recientemente traducir al español y vender el software - proveniente del mercado norteamericano, principalmente -, relacionado con la realización de la estructura narrativa como por ejemplo el Screenwriter Movie Magic para citar un ejemplo.

Es importante señalar este corto paso dado en el camino de la aplicación de nuevas tecnologías en la industria cinematográfica ya que para la realización del modelo propuesto nos valemos del ordenador como herramienta que nos permite manipular un gran entramado de datos y nos facilite su manejo a través de las operaciones básicas de la aplicación informática: la cuantificación, la ordenación y la re-agrupación o clasificación, que nos permiten realizar sumatorias, promedios, medias, etc., entre otras operaciones estadísticas

Finalmente señalar que la investigación del relato cinematográfico se justifica en la novedad que plantea el análisis del film en términos de cultura y en el desarrollo de un modelo que permite el análisis del relato cinematográfico desde la pragmática, es decir como una propuesta que sirva a la desconstrucción del relato -.

Destacamos también que el *Modelo de Análisis Iconológico*, combina lo cuantitativo gracias a la informática, y lo cualitativo donde el analista aporta su visión e interpretación de las manifestaciones del film en términos de cultura, pudiendo realizar una verdadera disección del relato y una semiometría con la que contribuir a construir una historia de los síntomas culturales.

A su vez, esta tesis justifica su existencia en la medida en que puede sugerir la incursión de nuevos caminos a abordar mediante el empleo del *Modelo de Análisis Iconológico*, hacia los que se piensa que se puede inclinar la industria cinematográfica tomando como base instrumental el empleo del ordenador. Desde este punto de vista se tiene en cuenta que los trabajos ya realizados en torno al estudio de la arquitectura del relato cinematográfico provienen de los Estados Unidos principalmente.

Desde el punto de vista académico el modelo destaca posibilidades didácticas que permiten un diseño pedagógico para la aplicación de las teorías relacionadas con la Narrativa Audiovisual. Pensamos que el modelo explica la des-

construcción del film, tanto como la construcción y en esa medida la teoría expuesta a continuación aporta didactismo y un trazado pedagógico sobre la cinematografía.

I.6. Objetivos de la investigación

- Crear un aparato metodológico que permita el análisis iconológico de un relato cinematográfico
- Orientar el análisis del film hacia una metodología que se base en la objetividad de los datos para emitir juicios que acerquen el análisis por el camino científico, abandonando el empirismo del juicio apresurado y engañoso
- Poner en manos de estudiosos y profesionales del relato cinematográfico, un instrumento simple y eficaz para entender mejor el significado del relato cinematográfico

I.7. Hipótesis

- Partir de la idea de que en el relato cinematográfico se dan elementos suficientes para concluir que este o aquel relato es, de hecho, síntoma y símbolo de la cultura que representa
- En el cine español que habla de la posguerra está representada la cultura española de ese momento
- El caso de La colmena puede ser considerado como un caso emblemático y característico de esta posibilidad o de esta relación entre relato y cultura.

I.8. Marco Teórico

Esta tesis se mueve dentro del doble marco teórico de la Narrativa Audiovisual y del Análisis Iconológico. En lo que respecta a la Narrativa Audiovisual, tomaremos como directriz la definición ofrecida por Jesús García Jiménez en tanto que, “disciplina teórico-práctica que tiene por objeto descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias”²⁸.

Aplicación de las partes de la narrativa audiovisual:

La Narrativa Audiovisual lleva implícita la función narrativa de la imagen, es decir, la capacidad de la imagen visual y auditiva de contar historias. No obstante, es interesante entender los cuatro verbos empleados en la definición de García Jiménez para aplicarlos al objetivo que nos proponemos en esta tesis.

Descubrir la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias:

Nos movemos aquí en el campo que permite identificar los elementos que dan cuenta y razón del hecho mismo de contar historias. Pero también se señala una distinción entre imagen visual y auditiva, lo cual nos conduce a tomar en consideración dichos elementos - heterogéneos -, que se entremezclan buscando dar sentido a la narración. Hablamos aquí de descubrir en los términos de la observación y detección de éstas diferencias, a la manera de un inventario, pero también a la manera de una trayectoria o recorrido que permita encontrar respuestas nuevas.

Si bien hablamos de narración en cuanto a telling, no podemos olvidarnos que la Narrativa Audiovisual es telling y es showing y que en ambas medidas o en las tres, incluyendo la combinación simultánea del telling y showing como una categoría, manifiesta esa capacidad - tanto en términos de imagen como del sonido -, para contar historias, para narrar.

Describir la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias:

Se trata de un proceso del pensamiento encadenado en su lógica taxonómica. Una vez hemos descubierto esos elementos que en su conjunto permiten o facilitan el hecho mismo de contar historias, debemos organizarlos de tal modo que se nos permita describirlos, hacer un inventario y un trazado de los mismos.

Explicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias:

La explicación de los mismos da cuenta de un proceso racional y relacional dentro del conocimiento, que permite afirmar que dicha disciplina se mueve dentro de un proceso metodológico riguroso.

Aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias:

El último paso que pretendemos cumplir al desarrollar el *Modelo de Análisis Iconológico* y al asumir el marco de la Narrativa Audiovisual es el de la pragmática ejemplificadora. Nos movemos aquí en la última de las acciones propuestas por García Jiménez y a la vez, en el último paso de esta tesis doctoral en la que el modelo propuesto pretende aplicarse para el análisis de la película La colmena.

En cuanto a las perspectivas que plantea la Narrativa Audiovisual, considero que la creación del Modelo de Análisis Iconológico para el relato cinematográfico se presenta como una propuesta a ser incluida dentro de la Narrativa Audiovisual ya que se apoya en sus términos para “explicar la capacidad del film de contar historias”, su planteamiento deconstructivo se encamina a desvelar ésta labor creativa.

El hecho de abordar la Narrativa Audiovisual a la manera del profesor Jesús García Jiménez, nos conduce a correlacionar e integrar sus partes con el *Modelo de Análisis Iconológico*, del cual encontramos huellas en sus texto y que se propone aquí como aparato metodológico para interpretar los significados del film. Nos apoyamos así en un terreno sembrado por la investigación y la docta aportación científica tras años de experiencia y estudio de lo audiovisual.

En tanto que *Modelo de Análisis Iconológico* conviene entenderlo en un doble sentido. En primer lugar como un aparato metodológico que - desde la lógica del pensamiento y desde el lenguaje formal -, explica la capacidad icónica de lo audiovisual estructurado con pautas narrativas. En segundo lugar, entender que cuando hablamos de la iconicidad en el film asumimos un análisis sincrónico que observe también los términos relacionados con la cultura que representa el film; a fin de dar respuesta a aquello que se muestra en imágenes y sonidos, pero tomando en consideración los términos ideados por el pensamiento creativo del autor filmico.

Observamos desde la perspectiva analítica de la Narrativa Audiovisual, tanto la importancia que tiene el análisis de los significados en términos culturales - perspectiva semántica -, como el evidenciar y determinar una estructura para el relato audiovisual objeto de estudio, atendiendo así la perspectiva morfológica. De éste modo las dimensiones de lo audiovisual se aplican a nuestro modelo aportando mayor validez.

Los pasos del *Modelo de Análisis Iconológico* pretenden una minuciosa enumeración y clasificación que comprenda y de cuenta del mayor número de elementos vinculados al mundo creado por el autor, es decir se presenta como una gran propuesta de agrupación que nos permita evidenciar y presentar criterios taxonómicos propios de los elementos a interpretar.

Por otro lado, conviene observar la pretensión del modelo por desconstruir el film, de donde se desprende una vertiente orientada a la dimensión poética de la narrativa. Dentro de ello conviene centrar la poética como una de las partes fundamentales de la Narrativa Audiovisual, que se relaciona íntimamente con la retórica. En esta medida el *Modelo de Análisis Iconológico*, realiza el proceso de desconstrucción tomando como base los elementos creativos que permiten construir un discurso. Como todo proceso del intelecto tomamos como base que aquello que sirve para la construcción debe servir para la desconstrucción del mismo.

Finalmente destacar la perspectiva pragmática de la que se impregna el análisis plenamente en su afán por la búsqueda dentro del texto cinematográfico de una relación e identificación con el contexto que representa. El modelo, en esta medida se muestra como una directriz que propone pautas que conduzcan al analista a interpretar los elementos del relato y especialmente los elementos discursivos, en términos del contexto que se representa.

Aplicación de las partes del modelo iconológico

En lo que respecta al Análisis Iconológico, nos moveremos dentro de los planteamientos realizados por Erwin Panofsky en “El significado en las artes visuales”. En este libro Panofsky plantea abordar el estudio del texto pictórico desde tres niveles: Pre-Iconográfico, Iconográfico e Iconológico. El estudio de los tres niveles exige unas condiciones de procedimiento como son: un acto de interpretación, un bagaje para la misma y un sistema correctivo que permita señalar la fiabilidad del análisis. La suma de estos procesos constituye lo que puede llamarse historia de la tradición.

Panofsky plantea tres niveles de lectura para la significación de la imagen: la significación primaria o natural, la significación secundaria o convencional y finalmente, la significación intrínseca o contenido. Veamos cómo entendemos cada una de estas fases que nos permitirán posteriormente interpretar análogamente el *Modelo de Análisis Iconológico*.

La Significación Primaria o Natural, está compuesta por el universo de los motivos artísticos, que no son otra cosa que la identificación de los elementos en su forma pura o en cuanto significantes “reconocidos sobre la base de nuestra experiencia práctica” y que constituyen una “descripción pre-Iconográfica” de la obra de arte.

En nuestro caso la descripción Pre-Iconográfica del film, debe tener en cuenta la heterogeneidad de sus significantes: visuales y sonoros.

Tabla 2:

Significantes Visuales	Significantes Sonoros
Imágenes	Sonido Verbal
Huellas Gráficas	Sonido Musical
	Ruidos

A ello añadimos los elementos significantes reconocidos - como se dijo -, sobre la base de nuestra experiencia práctica, lo cual significa la identificación de elementos que conforman una semiosfera cultural representada en el film. El *Modelo de Análisis Iconológico* aporta una clasificación que permite identificar dichos elementos agrupándolos de manera general pero diferenciando según sean sujetos, objetos, acontecimientos o actuaciones de los personajes. Una explicación de dichos términos se encuentra en el apartado de Semiótica Fílmica, dentro de la fase de introducción de datos.

Se debe tener en cuenta que una correcta introducción de datos en el *Modelo de Análisis Iconológico*, exige un dominio de lo Pre-Iconográfico. Lo Pre-Iconográfico apunta a inventariar los elementos que significan en el film en términos de la técnica cinematográfica, pero también en términos de la narrativa audiovisual y finalmente en términos de la identificación de elementos que constituyen la semiosfera cultural que tiene que ver con el film que analizamos. Nos movemos siempre en un intento por descubrir ¿qué hay aquí?, ¿que hay en este film?

Una segunda lectura de los motivos, portadores de una significación secundaria o convencional, comprende una interpretación del significado que deliberadamente ha sido otorgado a los objetos significantes, "...y que tiene que ver con el universo ultrapráctico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada civilización". Así, "la identificación de imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente llamamos Iconografía".

En el caso del film se trata de comprender los significados en los términos que plantean las diferentes estructuras dendríticas que se entremezclan para conformar el film. El *Modelo de Análisis Iconológico* debe proveer al analista de relaciones y taxonomías que permitan construir una Iconografía que se estructure para el relato, que de cuenta de la narración principalmente y que tenga en cuenta la construcción de significados en términos de imagen y sonido.

La fase Iconográfica comprende entonces el análisis del relato cinematográfico: historia y discurso; pero también, el universo de significados creados para la narración teniendo en cuenta que el mundo creado por el autor para esa obra en particular, es un mundo en alguna medida abstraído de la realidad. En esa medida la Iconografía funciona a un nivel taxonómico y relacional que permite describir el objeto de estudio dentro de múltiples posibilidades y dentro de un camino que traza el analista para dar respuesta a un segundo interrogante: ¿qué quiere decir esto?, ¿qué significa esto en el film?

La Iconografía del film se encuentra dentro de la fase de ejecución del *Modelo de Análisis Iconológico*, ya que procedemos a relacionar e interrelacionar, a buscar y ejecutar operaciones que nos confirmen lo observado e inventariado en el paso anterior. La correcta ejecución del modelo depende de la correcta identificación de las relaciones y/o contrastes que significan en el interior mismo del film. La Iconografía nos permite construir con base en la estadística, un todo descriptivo y cuantificable del film en su dimensión textual.

El análisis iconológico se plantea en términos interpretativos y su aplicación en el *Modelo de Análisis Iconológico* se plasma a través de la pantalla que lleva dicho nombre pero también a través del diagnóstico o fase final en la que tras realizar un recorrido de interacción con la información - agrupada en un continuum significativa, pero también clasificada y contabilizada mediante cálculos y sumatorias -, procedemos a interpretar todos estos datos y a emitir en términos de significado un juicio propio que de

cuenta de la significación intrínseca o contenido. El procedimiento que se realiza en esta fase se explica más adelante, en el apartado correspondiente.

Aquí también señalamos que un diagnóstico correcto depende de la naturaleza y selección de los datos introducidos. Así, en la medida en que la interpretación iconológica logre una mayor síntesis, podemos explicar a través del diagnóstico una última pregunta: ¿cómo y hasta qué punto esto forma parte de la cultura?, o ¿cómo y hasta qué punto esto es síntoma de algo?.

Para que éstos niveles de significación puedan tener validez - señala Panofsky -, hay que poseer un bagaje para su interpretación, que en cada caso corresponde a:

Tabla 3:

Bagaje Cultural	Niveles de significación
La experiencia práctica	Nivel Pre-Iconográfico
El conocimiento de las fuentes literarias	Nivel Iconográfico
La intuición sintética	Nivel Iconológico.

Panofsky no pasa por alto el asegurar unos principios correctivos que prevean, en los tres niveles, evitar vicisitudes empíricas, limitaciones del conocimiento o del azar intuitivo del analista. Así, en el Nivel Pre-Iconográfico, el principio correctivo responde a la Historia del Estilo, es decir, el estudio sobre la forma como han sido expresadas las formas en las distintas condiciones históricas.

En el Nivel Iconográfico, la Historia de los Tipos se encarga de indagar en qué medida los temas o conceptos se expresaron a través de objetos y acontecimientos, en una determinada situación histórica.

Y en el Nivel Iconológico, el principio correctivo lo establece la Historia de los Síntomas Culturales o Símbolos en general, con lo que nos expresa cómo en determinadas situaciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana se explicaron a través de temas y conceptos específicos.

Remitimos aquí al lector al capítulo correspondiente al perfil del analista y a los límites del modelo para entender dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*, cuáles son los principios que nos orientan para un análisis correcto.

Aplicación de las Nuevas tecnologías:

Otra perspectiva a abordar en éste modelo de análisis propuesto tiene que ver con el uso del ordenador como herramienta. El vertiginoso avance y penetración del mercado de la informática - para uso doméstico y empresarial -, nos obligan a pensar también en la posibilidad de actualizar constantemente el laborioso trabajo que se realiza dentro del proceso de creación, rodaje y análisis de un film. En esa medida el *Modelo de Análisis Iconológico* considera su utilidad pragmática.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

- 1 PANOFKY, E. *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma. p. 50
- 2 GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Narrativa Audiovisual*. Cátedra. Signo e Imagen. 1993. P. 62
- 3 LOTMAN, Y. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. P. 157
- 4 DE MIGUEL, A. Anotaciones de la entrevista realizada en Madrid, el 22 de abril de 1999.
- 5 GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Ibidem*.
- 6 *Ibidem*.
- 7 La semiosfera tiene un carácter abstracto y es aquel espacio en el que resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.
- 8 *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia. Tomo VII. XXI ed. 1987
- 9 TAMAMES, R. Dirigida por Artola, M. *Historia de España. La República. La Era de Franco*. Alianza Editorial. 1988.
- 10 AA.VV. *Gran Enciclopedia Interactiva de la Historia de España*. Grupo Zeta. Revista Tiempo. CD-ROM. Vol. 15 de 16: "El Franquismo". Tusell Gómez, Silvia.
- 11 AA.VV. *70 Años de ABC*. Vol. II. "1940-41: "Contra viento y marea, España sigue andando". Por: Cayetano Luca de Tena. p. 437.
- 12 VIZCAÍNO CASAS, F. *Contando los Cuarenta*. Altamira-Rotopress. 5ª ed. 29-04-1972. p. 12. Hay que agregar, que este autor señala posteriormente, en su libro "Los rojos no usaban sombrero", Planeta, 1996, que denomina Posguerra al período 1939-1953, incluyendo así su delimitación con la que determina el contexto de fin del aislamiento español, marcado por la firma del Concordato y de los pactos militares con los EE.UU. No obstante, su libro destaca un anecdótico que hace referencia primordialmente a la década de 1940.
- 13 CASTRO D. *España en guerra. Las claves históricas de una tragedia Civil*. Revista El Mundo. Nº 39. 14-97-96.
- 14 MARÍAS, J. *Diario 16*. P. 272
- 15 Asumimos la fecha de lectura del parte de guerra dado por el general Franco en el que señala "... la guerra ha terminado".
- 16 El pensamiento filosófico de Hobbes nos invita a citar su conocida frase: "El hombre es un lobo para el hombre"
- 17 <http://www.celafund.es/biografia.html> Biografía de Camilo José Cela, extraída de la página web de la Fundación Camilo José Cela. Consulta realizada en junio/98
- 18 Es importante señalar que la década de los 70 marca un hito histórico en España al darse la muerte del general Franco y con ello el fin de un régimen férreo que se mantuvo bajo la figura de Franco. En 1975, tras su muerte, los españoles se vieron abocados a decisiones políticas importantes como era afrontar el paso de una transición a la ansiada democracia tras 36 años de gobierno franquista. Dicho momento es decisivo en la historia del siglo XX, la transición española será considerada modelo a destacar y ejemplo universal en el cambio político.
- 19 Esta política de incentivo a la producción cinematográfica, apoyada en el arte escénico y literario como fuente argumental, se había dado con el nacimiento del cinematógrafo, cuando los literatos de la época se convierten en guionistas, productores, directores e incluso actores, y posteriormente en la década de los 40, cuando el 30,5% de la producción cinematográfica corresponde a adaptaciones literarias, gracias al beneplácito que mostraban los censores del régimen, frente a las obras literarias que se querían adaptar, las cuales habían pasado previamente su propia censura o correspondiente pase.
- 20 Tras el concurso de los 1300 millones, vendrían los acuerdos cine-televisión, práctica que se convierte en un vínculo comercial que impulsa la industria cinematográfica española y con plena vigencia actualmente. Cabe señalar los acuerdos que se realizaron en 1983, 1989 y 1990, como muestra de la fortaleza del nexo y los que surgieron y continúan surgiendo con las televisiones autonómicas y los productores cinematográficos.
- 21 Esta información fue suministrada por el director Mario Camus, sin embargo, se pudo comprobar la existencia de Gonzalo Suárez como director y el posterior cambio, en el expediente de La colmena.
- 22 CAMUS, M. *Entrevista*. Madrid, mayo de 1996. Consúltase ficha técnica y artística de la película de Mario Camus.

23 Para emplear términos que se pusieron en uso para explicar estas dos posiciones que buscan la mezcla genética de la literatura y el cine

24 MÍNGUEZ, N. *La novela española de posguerra : del texto literario al texto filmico*. Tesis doctoral UCM. 1996.

25 AYALA, F. *El escritor y el cine*. Ed, El libro de Aguilar. 1988

26 GIMFERRER, P. *Cine y Literatura*. Ensayo/32. 1985.

27 Lotman explica el paso del cine a la literatura como un proceso de traducción señalando que se pueden dar dos categorías: por un lado la traducción convencionalmente equivalente y por otro la transformación del texto en un nuevo texto. Esta opción que sería la deseada y que se aclara con Lotman, podría asumirse de igual manera a la planteada por Gimferrer en términos de equivalencia análoga de los dos lenguajes.

28 *Ibidem*

II. EL MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Nos centramos a continuación en describir el modelo según las diversas consideraciones teórico - prácticas que se realizaron durante la presentación de la investigación y de éste modo abrir el camino que nos conduzca a explicar su estructura. Veamos entonces una síntesis de lo que es el *Modelo de Análisis Iconológico*:

- El modelo se ejecuta sobre la base de una estructura polidendrítica que permite interrelacionar los elementos del film y los de la narración
- El modelo sirve como plantilla o guía para que el analista - sirviéndose de unos pasos estructurados metodológicamente -, pueda construir significados en términos de cultura y entender la arquitectura del film
- Este modelo realiza un proceso deconstructivo tomando como punto de partida la triada de elementos que confluyen en el film: los cinematográficos, los narratológicos y los iconológicos
- El modelo hace una traslación en términos del lenguaje, de las imágenes y sonidos al lenguaje verbal y/o escrito. De este modo, volvemos sobre los pasos iniciales del autor cinematográfico: la idea, el story-line, la sinopsis, el tratamiento, la estructura, el guión literario, el guión técnico y el film. En nuestro caso la traslación va desde el film a la reconstrucción misma de los pasos que inicialmente surgieron con palabras
- El modelo ordena, agrupa, cuantifica, re-agrupa, relaciona y correlaciona los elementos que dan unidad al relato cinematográfico, - los de la historia y el discurso filmico -, junto a aquellos que constituyen el cuadrado semiótico - o semiosfera - que representa la cultura

- El modelo propone una minuciosa disección del film, de la cual se sirve el analista como observador e intérprete, a fin de emitir un diagnóstico cualitativo, fundamentado en las pautas cuantitativas y relacionales
- El modelo se alimenta de información que emite el analista dentro de lo que puede considerarse un nuevo proceso creativo, que se origina en la fase de diagnóstico
- El diagnóstico del film puede considerarse un camino abierto para que otros analistas consideren dicha información como el principio de una verdadera historia de los síntomas culturales.

II.1. Presentación del modelo a través de las diferentes interfaces:

Intentaremos aproximarnos en primer lugar, al *Modelo de Análisis Iconológico* a través de sus pantallas de acceso las cuales surgen como el medio de presentación permanente frente al que interactúa el analista. Las pantallas o interfaces cumplen una función semiótica diferenciable para el analista.

Las interfaces se pueden asumir como signos que permiten comunicar al analista con la estructura del modelo. Su capacidad signica la contemplamos según el vínculo que tienen con su referente, lo que nos sitúa en la clasificación de Peirce, índice, icono y símbolo.

Peirce dice que el índice es un signo que tiene conexión física con el objeto que indica, el ejemplo más sencillo se observa en el humo del cigarrillo o el dedo que apunta a un objeto. El icono, es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una semejanza de sus propiedades intrínsecas y en esta medida son iconos una fotografía, un dibujo, un diagrama, una fórmula lógica y una imagen mental. Finalmente, el símbolo es un signo arbitrario cuya relación con el objeto se determina convencionalmente como en el caso del signo lingüístico¹.

En el *Modelo de Análisis Iconológico* podemos observar esta división en las pantallas que presentamos observando su valor indicial en tanto que se utilizan para indicar un procedimiento; como signos icónicos en tanto que aportamos elementos icónicos para explicarlas y porque dichas pantallas, reproducen las relaciones entre las partes del film a la manera de un diagrama. Finalmente las pantallas cumplen la función del símbolo en tanto que ésta propuesta debe asumirse mediante las convenciones que aquí explicamos para entender y desarrollar su funcionamiento.

Narrativamente, señala Isidro Moreno en su tesis sobre la hipermedia narrativa: “las interfaces marcan la participación lectoautorial y la interacción de las aplicaciones”, del mismo modo, nosotros podemos acercarnos a ver la interfaz como un medio o canal visible con el que accedemos a aquello que realiza el ordenador internamente y que constituye la estructura relacional polidendrítica de la aplicación informática que empleamos.

La interfaz en el *Modelo de Análisis Iconológico*, permite la observación, la participación, pero también la interacción y funciona de acuerdo con parámetros que a nivel de estructura del modelo nos permiten:

- Ocultar las estructuras relacionales de las diferentes dendritas, al ser éstas elementos de programación del software empleado
- Visualizar de acuerdo con un orden propuesto los diferentes pasos del modelo, la interacción de sus partes
- Visualizar estructuralmente los términos del análisis en sus diferentes fases: de introducción de datos, de ejecución o fase de operativización estadística y relacional y; finalmente la fase del diagnóstico que visualiza unos términos a los que podremos acceder posteriormente a la manera de una nueva consulta que archivamos celosamente en un crescendo que pretende convertirse en el archivo de los síntomas culturales
- La interfaz funciona también con parámetros que nos permitan múltiples consultas a los diferentes elementos introducidos, con lo que el analista interactúa con ella
- En una palabra, la interfaz es el elemento central de la comunicación entre el analista y la máquina informática que contiene el *Modelo de Análisis Iconológico* y que cumple funciones metodológicas, semióticas y narrativas, entre otras.

Para entender mejor la importancia de las interfaces en esta tesis, realizaremos una clasificación del tipo de pantallas que al nivel de las estructuras visibles que facilitan los enlaces, funcionan en nuestro modelo y propondremos se tenga en cuenta dicha clasificación como una posible taxonomía dentro de las interfaces de software

Esta clasificación comprende Interfaces Jerárquicas, las cuales reciben este nombre gracias a que su funcionamiento surge en función de los niveles jerárquicos que se establecen dentro de la estructura dendrítica. Estas constituirían el tronco del que se desprenden las ramificaciones o dendritas con las que trabajaremos.

También dentro de las Interfaces Jerárquicas, pero en un segundo nivel de dicha jerarquía, podemos contemplar las Interfaces de Componentes Relacionales, que son aquellas cuya función se centra en mostrar y enlazar los componentes que se relacionan a un mismo nivel de estructura dendrítica. A su vez, dentro de este mismo orden podemos encontrar las Interfaces de Componentes Operacionales, las cuales trabajan a un mismo nivel dentro de la estructura dendrítica, pero, su función se centra en dar acceso a aquellos datos que muestran las operaciones que ejecuta el modelo: contar, sumar, enumerar y/o ordenar.

Consideramos también, la interfaz como un medio que funciona de acuerdo con la función metodológica propuesta para el modelo; la cual se puede explicar brevemente porque se ciñe al parámetro de ordenación metodológica que hemos seguido teniendo en cuenta los movimientos que debe realizar el analista para ordenar los términos y trayectoria del análisis.

Finalmente, tendremos en cuenta que la interfaz también puede considerarse un vehículo estéticamente definido el cual se centra en el diseño o forma de presentación. Según la presentación, nos atendremos a las medidas tomadas en cuanto al diseño de la pantalla, por lo que podremos observar la forma por la cual se hace más accesible o funcional.

A continuación veremos, para mayor claridad, cómo funcionan las distintas interfaces y nos familiarizaremos con los términos del modelo a través de las mencionadas pantallas; sin embargo, es necesario entrar un poco más en la definición de las mismas, por lo que procederemos a su explicación en términos conceptuales y a su vez, mostraremos algunos ejemplos gráficos que ilustren dichas interfaces.

II.1.1. Interfaces Jerárquicas. Según el nivel de la estructura dendrítica

Este tipo de pantalla o interfaz tiene como objetivo presentar la estructura de división del *Modelo de Análisis Iconológico*. Aquí se refleja el esquema de la estructura dendrítica que se constituye como eje o base que sustenta el análisis. Se trata de pantallas que cumplen una función deíctica, con las que se realiza un recorrido de enlace por todos los principales elementos del análisis.

La capacidad signica de ésta interfaz permite ver la significación en los tres niveles. Este recorrido tiene una trayectoria a nivel general, que aborda las grandes áreas de la organización estructural del modelo. Simplificando los términos podemos decir que, teniendo el tronco, podemos saltar a las diferentes ramas pero en este caso, sin adentrarnos en las ramificaciones.

Se trata entonces de una interfaz que plantea una jerarquía pues a este tipo se acogen diversos niveles de la estructura polidendrítica que sostiene el modelo. Así tenemos las siguientes jerarquías que establecen relaciones ordenadas y organizadas según niveles y que proponen los pasos a seguir durante el análisis.

Interfaz del Panel de Control: es la primera pantalla con la que nos enfrentamos y permite el acceso a las 3 fases del modelo. Se trata de una interfaz de lectura que permite múltiples enlaces pues cada fase del modelo se ramifica en otras dendritas.

Estas son:

- Introducir datos
- Ejecutar el modelo
- Realizar un diagnóstico
- Salir

La jerarquía - en éste caso -, al iniciar el programa de análisis es clara y sencilla. La accesibilidad a los diferentes módulos surge haciendo click sobre el botón. De esta forma podemos acceder a otra pantalla donde realmente vamos a interactuar con cada paso propuesto. Una lógica intuitiva nos condujo a la simplificación del modelo en éstas 3 fases que, podemos comparar con las 3 operaciones del pensamiento dentro de la Lógica tradicional: Concepto, Juicio y Razonamiento.

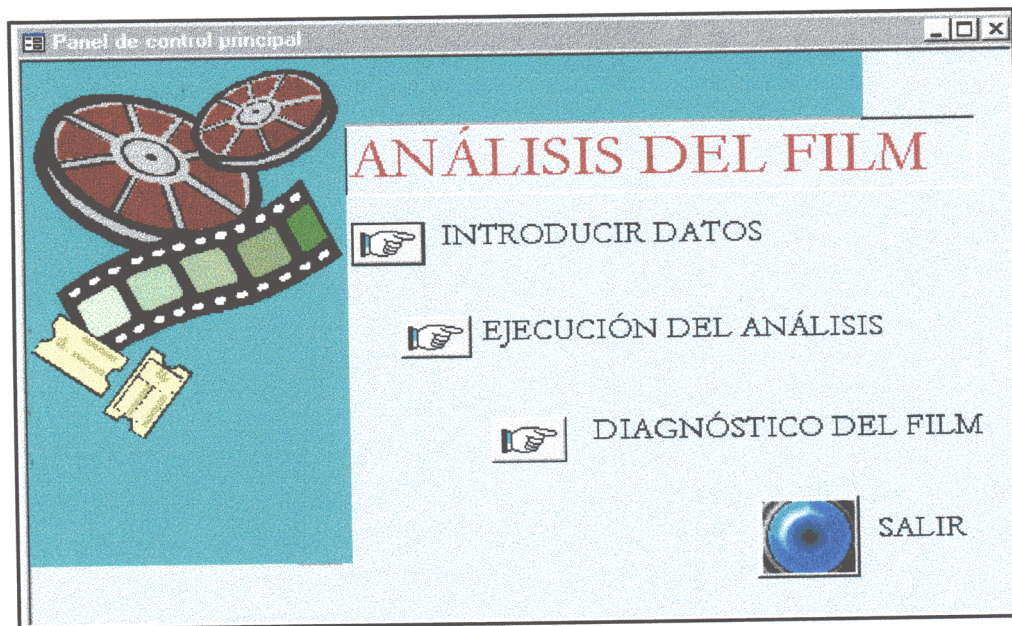
Cuando hablamos de concepto en la Lógica aristotélica, hablamos de la forma como captamos y aprehendemos el objeto de estudio, vemos el concepto como una representación de tipo intelectual que nos permite sustituir en la mente la realidad física. Del mismo modo, la introducción de datos busca captar los conceptos básicos para aprehenderlos y trazar en nuestra mente un recorrido que nos permita plasmar por escrito - y en sus relaciones -, la estructura del film.

Siguiendo la Lógica aristotélica, la segunda operación mental nos conduce a relacionar unos elementos con otros y afirmamos entonces su conveniencia o inconveniencia en los términos del análisis. En nuestro caso, podemos afirmar que a la manera del juicio, el analista va sentando criterios y observando la pertinencia de los elementos de análisis y está en capacidad de emitir juicios con base en los datos objetivos y cuantificados que ofrece el modelo.

Finalmente, se emite un razonamiento que en nuestro caso equivale al diagnóstico, producto del recorrido realizado tras los pasos anteriores. Así, de manera sencilla podemos

asegurar que nuestro recorrido cumple una doble función: de dependencia y de sentido asociativo, pues, no hay análisis si no se introducen los datos y, no se puede emitir un diagnóstico si no realizamos un recorrido asociativo orientado, que nos permita el juicio y el razonamiento válido acerca del objeto de análisis.

Así, tras observar las 3 fases que presentamos en el modelo, accedemos de tal modo que podemos entrar y salir por cada una de ellas con un enlace que remite nuevamente al Panel de Control, con lo cual podemos entrar en cada pantalla para dar acceso a cada fase de manera independiente. Ejemplo de este tipo de interfaz:



Interfaz 1: Panel de Control. Interfaz Jerárquica

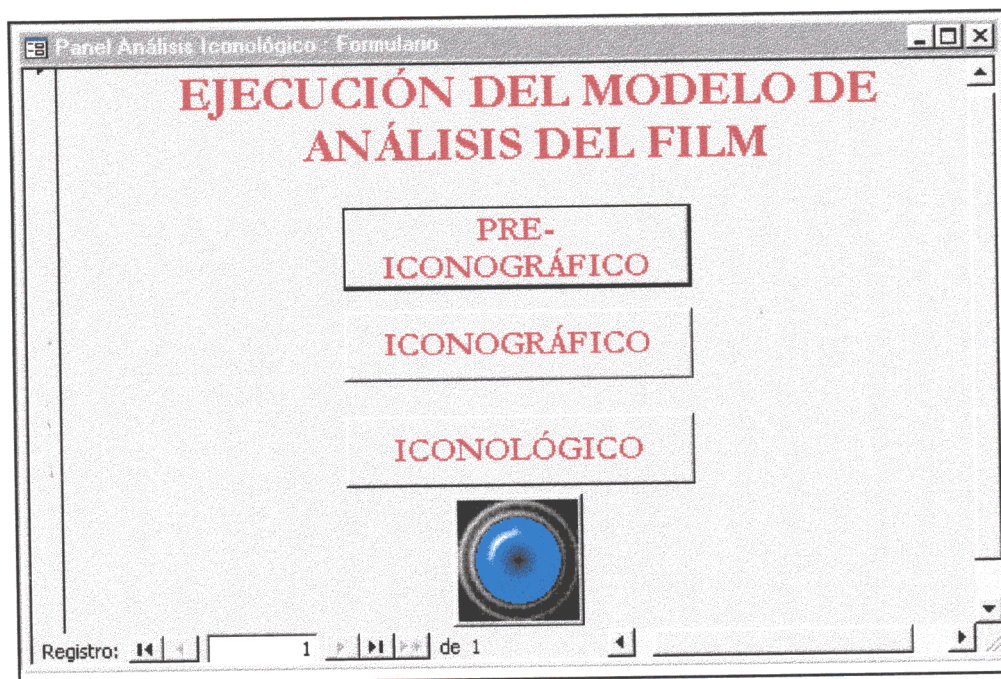
La explicación sobre los términos de las interfaces o pantallas gráficas que presentemos a continuación se realizará posteriormente en la descripción del modelo que se realizará a partir de las tres fases que aquí mencionamos: Introducción de datos, Ejecución del Análisis y Diagnóstico del Film.

Interfaz de Componentes Relacionales:

Compuesta por las pantallas que responderían jerárquicamente a un segundo nivel de estructura dendrítica y caracterizada por su función relacional. Algunos ejemplos serían:

- Análisis Pre-Iconográfico
- Análisis Iconográfico
- Análisis Iconológico

Procedemos a continuación a mostrar, a la manera de ejemplo, una interfaz de componentes relacionales. Sus relaciones se dan por la sucesividad del procedimiento en la Ejecución del Modelo.



Interfaz 2: Fase de Ejecución. Interfaz de Componentes Relacionales

Esta interfaz corresponde a la Ejecución del *Modelo de Análisis Iconológico*. Permite acceder a las dendritas del análisis teniendo en cuenta los 3 niveles propuestos por Panofsky. Cada término incluido se ramifica de manera autónoma pero también, constituye pasos consecutivos e interdependientes para el analista.

Interfaz de Componentes Operacionales:

Son pantallas que se organizan y estructuran con base en la operatividad de los datos del análisis. Ellas tienen funciones taxonómicas que ordenan el pensamiento para la emisión de juicios sobre lo directamente observable y cuantificable. A diferencia de las pantallas Relacionales, que se proponen como medio que facilita la observación de los términos del modelo y como pantalla de sólo lectura; las interfaces de Componentes Operacionales, tienen por objeto facilitar el acceso a operaciones que se muestran, o bien a pantallas que ofrecen cálculos o informes que organizan los datos y calculan mediante sumas y datos porcentuales. De este tipo tenemos las siguientes pantallas:

- Historia
- Discurso
- Iconografía
- El Espacio
- Las Acciones
- Los personajes
- El tiempo

Como una muestra de las pantallas de Componentes Operacionales, vemos a continuación la Interfaz de Acciones, que nos ofrece datos cuantificables al nivel de la historia.



Interfaz 3: Estructura de las Acciones. Interfaz de Componentes Operacionales

Cada una de los elementos aquí presentes da acceso a datos que el modelo ha efectuado en función de la estructura organizativa. De este modo podemos obtener consultas e informes que ofrezcan, por ejemplo, una contabilidad del número de acciones que se desarrollan en un espacio dado, o el número de acciones que desarrolla un personaje. También obtenemos datos sobre el número de significantes relacionados con una acción y el número de historias que se desprenden de cada acción.

II.1.2. *Interfaces según la función metodológica*

Según la Función Metodológica también podemos observar una clasificación diferente de las interfaces empleadas. Metodológicamente, el análisis plantea unos pasos a seguir, por lo que existen pantallas de acuerdo con las acciones a ejecutar en la trayectoria del modelo. Así, podemos encontrar pantallas cuyas funciones varíen según deban:

- Introducir datos
- Presentar datos que permitan la lectura de los elementos
- Presentar datos para lectura pero que requieran introducir nueva información fundamentada en la misma
- Interactuar en el análisis mediante parámetros de consulta que permiten al analista establecer su(s) propio(s) recorrido(s)
- Interrelacionar datos e incluir o no parámetros de consulta, para ofrecer informes a imprimir

Algunos ejemplos de este tipo de interfaces se pueden observar en las pantallas:

- Continuidad del personaje en imagen: que tiene parámetro de consulta en el tipo de plano por el que se pregunta y en el actor o personaje que se encuentra en imagen.
- Análisis del film: es una pantalla con un parámetro en “secuencia” de tal forma que el analista puede optar por el análisis de una secuencia, de un grupo de ellas o de la totalidad de secuencias que componen el film.
- Diagnóstico: es una pantalla de orientación metodológica en la medida en que su función se debe ceñir a los pasos del análisis y además ofrece datos al tiempo que permite y exige la inclusión de nuevos datos que darían origen a otra base documentada de datos, que pretende constituir una historia de los síntomas de la cultura.

Las interfaces según la Función Metodológica responden a un ordenamiento funcional que considera la consulta específica como parte del procedimiento metodológico que se

debe tener en cuenta al interactuar con el film en términos de un análisis formal y científico. No podemos limitarlas a la función de servir para la lectura de los datos, pues la Función Metodológica las determina y pueden servir también para introducir datos e incluso, pueden tener una función híbrida de lectura e introducción inmediata de datos para ampliar y complementar sus usos aportando de éste modo una forma de trabajo personalizada según los criterios que más interesen al analista.

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DE IMAGEN Y SONIDO

Microsoft Access - [Análisis de La colmena]

Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana <- Imagen del botón actual

LA COLMENA

IMAGEN

Planos
D1. PM Ricardo en mesa con poetas.

Ángulos
Frontal

Movimientos de cámara
Cámara fija

Altura de la cámara
Altura de la mesa

Tiempo
0:00:08

Actores en Imagen
Don Ricardo, Antofagasta y Maello

Actores en profundidad

SONIDO

Actores en Audio
DON RICARDO

Diálogo In
La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales.

Diálogo Off

Registro: 1 de 160

Vista Formulario

Interfaz 4: Componentes Cinematográficos. Interfaz de Función Metodológica

Con este ejemplo mostramos una interfaz gráfica que nos permite leer los datos correspondientes a la película vista como un montaje que relaciona los elementos de la imagen con los textos de diálogos o voces que intervienen en el relato. Recordemos aquí que dentro de las materias significantes audiovisuales, contemplamos las imágenes visuales y auditivas. En estas últimas debemos separar para el análisis: las voces, los ruidos y/o efectos especiales y, finalmente la música.

II.1.3. *Interfaces según el diseño o forma de presentación*

Según la forma como se presentan o según el diseño específico al que se acude para presentar las pantallas, también podemos encontrar clasificaciones pertinentes. Isidro Moreno, en su tesis sobre la hipermedia narrativa, señala que las “interfaces de software, gráficas o de navegación” se encuentran clasificadas en lo que ha llamado interfaz de intermediación, pues “utilizan signos y símbolos basados en una convención aprendida para facilitar la interacción del lector con los hipermedia”. Dentro de ellas incluye las interfaces: tipográfica, icónica e icónico-tipográfica, a las que nos referimos en este apartado.

Nosotros definimos esta clasificación llamada “de intermediación”, como una clasificación afianzada en los elementos de diseño y por tanto de presentación del modelo, por lo que preferimos optar por clasificar éstas interfaces bajo el título “Diseño o forma de presentación” ya que utilizamos los elementos tipográficos, icónicos ó icónico-tipográficos, en función de la lectura indicial que hace el analista. Destacamos así el vínculo con el diseño o estilo de diseño y no con los nexos entre el lector y el lenguaje.

Se trata de una cuestión formal dentro de la taxonomía, en la que queremos precisar de una manera diferente, sin obviar por ello que la función de estos signos y símbolos se asienta en la convención del lenguaje creado por el hombre y se fundamenta en la rápida labor conectiva o asociativa. Así, según la forma de presentación el *Modelo de Análisis Iconológico* presenta pantallas:

- Tipográficas: aquellas que presentan las selecciones, enlaces u opciones en forma de texto escrito
- Icónicas: las que se presentan a través de representaciones gráficas o icónicas
- Icónico-tipográficas: interfaces que presentan las selecciones por medio de una mezcla de estos dos elementos.

INTRODUCIR SECUENCIAS

Tabla día y secuencias

SECUENCIAS

Idsecuencias:

Día:

Secuencia:

Sub-espacio:

Tiempo:

Escenario:

Descripción de la secuencia:

Registro: de 90

Icons:

Interfaz 5: Introducir Secuencias. Interfaz de Diseño

Los elementos icónicos derivan del entorno Windows y son de fácil lectura; con ellos el analista puede Buscar, Imprimir o Cerrar la interfaz, según convenga y de acuerdo con la convención informática

Isidro Moreno añade otra forma de presentar las pantallas de navegación o interfaz y las engloba con el término mimético-naturales: interfaces que mimetizan los comportamientos intuitivos de la vida natural. Y a la clasificación propuesta de interfaces de intermediación y mimético-naturales, les agrega la posibilidad de formar una interfaz híbrida, producto del entrecruzamiento de las dos ya mencionadas.

Debemos contemplar la posibilidad de que en el futuro se amplíe el camino trazado en este modelo y se produzcan otras propuestas de análisis que incluyan dichas interfaces mimético-naturales o híbridas; sin embargo, algo cuya contingencia sí podemos proyectar de manera más inmediata sería la posibilidad de interactuar vía on-line gracias a la facilidad de acceder a casi todo tipo de información a través de la Web Wide World, con

lo que el trabajo del analista contaría con interfaces para facilitar la captura de documentos, vídeo, archivos de sonido, imágenes, gráficos, etc.; así como el envío de información vía e-mail a través de interfaces que den salida a grandes estructuras de análisis.

Finalmente, es necesario precisar que la clasificación de las interfaces presentada hasta ahora no obedece a criterios rígidos ni exhaustivos ya que es posible que una interfaz se clasifique de manera polivalente. El caso más sencillo de explicar se da al observar una interfaz tipográfica que además es jerárquica. Otro ejemplo lo vemos en una interfaz icónico-tipográfica que se mueva dentro de una jerarquía de segundo nivel mostrándose en el nivel operacional y/o relacional. Como decimos, ésta taxonomía goza de flexibilidad y sobre todo, de múltiples posibilidades para ampliar sus términos.

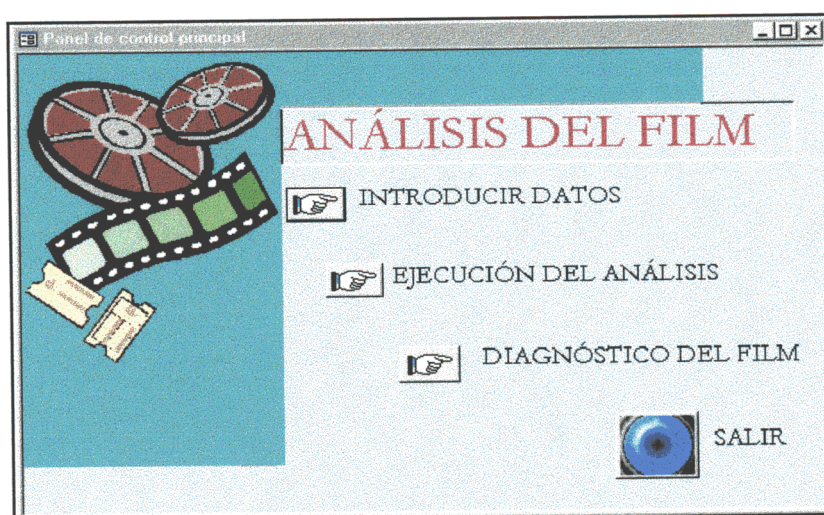
II.2. Trayectoria para el *Modelo de Análisis Iconológico*

Los términos que permiten la construcción del modelo de análisis propuesto se relacionan con la triada compuesta por el área cinematográfica, narratológica y con la semiosfera creada por el autor para cada film y que toma como modelo-especular la realidad misma.

II.3.El Modelo de Análisis Iconológico en sus tres fases:

Para entendernos explicaremos el diseño estructural del modelo para lo cual se deben tener en cuenta tres fases: Introducción de datos, Ejecución del Análisis y Emisión del Diagnóstico. A su vez tenemos tres niveles que forman parte de la fase de Ejecución del Análisis: Pre-Iconografía del Film, Iconografía e Iconología.

La primera interfaz a la que accedemos en el *Modelo de Análisis Iconológico*, da cuenta de ésta estructura jerárquica y la mostramos en el capítulo anterior, sin embargo, consideramos que debemos mostrarla nuevamente para situar de manera ordenada el procedimiento a seguir dentro de la trayectoria del modelo. Veamos a continuación lo que sería la primera interacción con el modelo propuesto para continuar luego con las fases del recorrido.



Interfaz del Panel de Control

En la primera fase se debe tener en cuenta Introducir los Datos correspondientes a la(s) película(s) para, luego, proceder al análisis propiamente dicho. La segunda fase se ha llamado Ejecución del Modelo y en ella tenemos los tres niveles del análisis a la manera del estudio propuesto por Panofsky. Este recorrido comprende proceder linealmente y de manera progresiva, pasando consecutivamente del inventario Pre-Iconográfico a la descripción Iconográfica y finalmente al nivel Iconológico o de interpretación del film en términos de significados culturales.

Finalmente, el análisis plantea la emisión de un Diagnóstico que de cuenta de los síntomas y las clasificaciones pertinentes al film en su conjunto. Dicho diagnóstico no sería otra cosa que un producto elaborado por el analista como resultado del tránsito e interacción por las dos fases anteriores.

II.3.1. Fase de introducción de datos

Mediante un glosario explicaremos los términos empleados en el orden mismo en que se sugiere el recorrido del análisis y teniendo en cuenta sus tres fases principales. En primer lugar hablaremos de cómo realizar la Introducción de los Datos, pasaremos luego a observar los elementos componentes de la Fase de Ejecución y finalmente explicaremos los términos del Diagnóstico.

Para tal fin expondremos el término o concepto propuesto seguido de su respectiva definición; a continuación se presentará la ilustración de la plantilla o interfaz con la que interactúa el analista y finalmente, se explicarán los términos que la componen con sus respectivas características.

Aclaremos que estos pasos dentro de la introducción de datos se deben efectuar tanto si tenemos la película y realizamos el visionado por fragmentos en vídeo, como si contamos con el guión impreso o cualquier otra posible anotación que se tenga del film. La Introducción de Datos es un paso posterior a la elección de la película, por tanto conta-

mos con que ya hemos hecho un primer barrido en torno al film, o cuando menos, los pasos previos como son:

- Conocer el material existente en torno al film
- Realizar un pre-visionado
- Organizar un listado de hipótesis o conjeturas en torno a la dirección que puede tomar el análisis
- Revisar las fuentes literarias que pueden consultarse para reconstruir los nexos del film con el entorno de la obra
- Efectuar un primer esquema sobre los elementos que componen la historia.

Una vez se han dado estos pasos podemos enfrentarnos directamente ante el film objeto de estudio. Entonces, el primer paso sería introducir todos los elementos posibles, es decir, trasladar el lenguaje del medio audiovisual y del relato cinematográfico, al lenguaje escrito - restaurando de este modo el procedimiento de elaboración que debió seguir el autor cinematográfico -, y, teniendo en cuenta que la herramienta informática nos permitirá avanzar simultáneamente en ciertos pasos que pueden modificarse y añadirse sobre la marcha del visionado.

a. Definición para la Introducción de datos:

La fase de introducción de datos en el *Modelo de Análisis Iconológico*, permite que la herramienta informática aplique las relaciones interdendríticas pertinentes - a nivel interno -, las cuales darán lugar a las organizaciones y estructuras de datos con las que interactuamos en el nivel siguiente. Se define ésta como una fase introductoria pues es el primer paso para el análisis y no exige otra cosa que los conocimientos básicos necesarios para analizar un film.

Proponemos a continuación unos pasos a seguir ordenadamente para la introducción de datos de la película, los cuales comprenden elementos propios del film que contendrá un trazado a la manera de un diagrama cuya estructura se construye internamente gracias a la aplicación informática empleada y a las múltiples relaciones posibles. Para introducir los datos se presenta una interfaz general que permite acceder a cada uno de los elementos de la plantilla básica, el analista interactúa siguiendo los pasos del proceso metodológico para el análisis del film.

b. Interfaz de Introducción de Datos

ANÁLISIS DE UN FILM : Formulario

ANÁLISIS DE UN FILM

El análisis de un film requiere el visionado previo de la película elegida. Los pasos a seguir para la introducción de datos deben tener un orden que facilitará las relaciones.

1. Introduzca los Espacios y Sub-espacios
2. Introduzca los personajes
3. Introduzca las secuencias del film
4. Introduzca los elementos de imagen: planos,
5. Efectúe el montaje de la película
6. Introduzca elementos de rodaje pertinentes
7. Volver al panel de control

Registro: 1 de 1

Interfaz 6: Introducir Datos

c. Características de los términos empleados:

Esta plantilla se presenta como una interfaz que facilita el acceso a cada elemento de Introducción de Datos. Así, encontramos que en primer lugar introducimos los objetos que pueden funcionar de manera independiente y con características propias y que permiten las relaciones que internamente maneja la plantilla de análisis propuesta. El primero de estos elementos sería la tabla que contiene los elementos de Decorado, los cuales señalamos aquí bajo el numeral uno como: “Espacios” y “Sub-Espacios”.

En segundo lugar introducimos los nombres de los personajes y sus características más importantes en tanto que pertenecientes a la historia que se narra. Los “Personajes”, como elemento a introducir, tienen la peculiaridad de funcionar de manera dependiente dentro del análisis, formando parte determinante de la línea del audio, no obstante, el

analista puede alterar el orden dispuesto sin perjuicio alguno para su análisis e introducir y cambiar los datos en cualquier momento. Este término se amplía más adelante ya que los personajes son una categoría incluida en la tabla “Ejes y Personajes”.

A continuación y bajo el numeral tres, el analista debe introducir la división de las “Secuencias” del film. En este caso, se sugiere acudir al guión para captar de manera precisa la estructura del film a analizar o buscar una directriz apropiada que determine cómo se realizó la división por secuencias.

Los “Elementos de Imagen: Planos”, constituyen una base totalmente independiente y una estructura dendrítica - por sí misma -, que ofrece múltiples posibilidades para comprender la imagen fílmica. La introducción de dichos elementos exige al analista o a la persona que realiza la introducción de los datos, conocimientos acerca de las escalas de planos a utilizar, la angulación o las diferentes convenciones en torno a los nexos, el espacio o la iluminación.

Aunque para la gran mayoría de elementos hacemos una propuesta de clasificación, no sobra recordar la flexibilidad que ofrece el modelo en materia de los ítems que se analizan, pues siempre es posible agregar o suprimir términos para un análisis con una orientación determinada.

El numeral cinco de la Introducción de Datos se plantea como el “Montaje de la película”. Es apenas lógico que adaptemos e integremos la noción de montaje dentro de los términos de la escritura del film pues - siguiendo los conceptos e ideas de García Jiménez y considerando el punto de vista narrativo -, “es el montaje el que decide el modo como se construye el relato” y lo que nuestro análisis pretende es adentrarse en estos matices.

El numeral sexto de esta interfaz de Introducción de Datos, en el que podemos introducir los elementos de rodaje pertinentes. Aquí nos enfrentamos a una interfaz que nos conduce a la interrelación posible de los elementos de significación. Tras el montaje del

film, procedemos a introducir los elementos que conforman la semiosis filmica, se trata de observar todo lo que produce significación y al tiempo que lo introducimos como un elemento más del análisis, disponemos a relacionarlo según el lugar ocupado en la preparación del rodaje y dentro del rodaje mismo.

Finalmente, la fase de Introducción de Datos, incluye un enlace que permite volver a la interfaz del panel de control. Con ello cerramos completamente una fase de trabajo y al regresar a la plantilla base, nos disponemos a dar el siguiente paso accionando el control que nos conduce a la fase de Ejecución del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Pero antes de cambiar de fase, detengamos en cada uno de los términos de la fase de *Introducción de Datos* explicando su definición, interfaz y características de los elementos que comprende, para ilustrarnos más ampliamente acerca de las consideraciones propias del modelo.

II.3.2. *Espacios y Sub-Espacios:*

a. Definición del Espacio:

El “Espacio” o “Decorado” es aquel lugar en el que se plantea un escenario que permita crear un ambiente en el film. El Espacio debe explicarse por sí mismo o contener uno o varios Sub-Espacio(s) que compartan sus significados. Si el Espacio se define como un lugar concreto en términos cinematográficos, el Sub-Espacio es un lugar dependiente del anterior y en el que se presentan los lugares específicos de acción. Así, en La colmena, entendemos como Espacio el bar de doña Rosa y como Sub-Espacios correspondientes: la barra, la mesa de los poetas, la mesa de don Leonardo, la mesa de doña Matilde, etc.

Si partimos de la literalidad del espacio en el cine, podemos entender asumiendo una lógica intuitiva que dicho espacio descriptivo y kinético es un signo icónico, y que gracias a la semejanza existente con sus referentes, podremos aceptar una relación causa-efecto, en la que la literalidad espacial cinematográfica explica el efecto de lo real en la narrativa audiovisual cinematográfica.

En el cine el espacio tiene un nexo directo o es un referente directo de lo real. Cuando hablamos de un espacio y de los elementos que lo contienen, el director cinematográfico busca decorados evocadores y coordina la lógica conectiva de las acciones con la lógica de la vida real que tiene cualquier individuo para hacer creíble la obra y buscar que la identificación del espectador con la misma aumente.

Se genera una especie de transparencia que aumenta la significación y acerca el espacio al concepto de lugar con significado propio y más aún de lugar en términos de cultura. El espacio funciona como contenedor y contenido de múltiples significados que se amplían mediante la permanente interacción semiótica que producen la heterogeneidad de significantes que se presentan de manera simultánea y/o sucesiva en el texto artístico.

b. Interfaz del Espacio:
Interfaz 7: Espacios. Introducir Datos**c. Características de los términos empleados:**

El Espacio en el *Modelo de Análisis Iconológico* se encuentra señalado en la “Tabla Espacios” pero forma una estructura ramificada pues se agrupa como pareja relacional así: Espacio - Espacios La colmena. La “Tabla Espacios” posee las siguientes variables independientes:

Tabla 1: Espacios

Espacios
IdEspacios
Espacio
Dirección
Propietario

Relaciones:

Espacios → **Espacios La colmena**

IdEspacios [1 → ∞] **Espacio**

La lectura de las relaciones se hace teniendo en cuenta que el sentido de la flecha indica la relación de dependencia. Espacios La colmena depende de Espacios y, por otra parte entre los campos IdEspacios y Espacio se presenta una relación uno a varios, es decir, por cada IdEspacios de la tabla “Espacios”, existen varios campos Espacio en la tabla “Espacios La colmena”. Veamos a continuación los campos correspondientes a la tabla:

IdEspacio: valor autonumérico que introduce la aplicación informática

Espacios: define el nombre del decorado, localización o espacio en el que el equipo técnico y artístico se concentra para el rodaje.

Dirección: Datos técnicos del lugar de rodaje referentes a su ubicación

Propietario: Como su nombre lo indica se refiere al dueño del decorado en caso de que halla sido alquilado, comprado o tomado en préstamo para el rodaje.

d. Definición del Sub-Espacio:

IdSub-Espacio: valor autonumérico correspondiente a los Sub-Espacios existentes

Sub-Espacio: Se identifica con la sub-secuencia pero depende de la unidad de espacio más que de la del tiempo. Es una variable independiente en tanto que tiene su existencia propia dentro del modelo relacional de análisis, sin embargo, está contenida dentro del espacio. El Sub-Espacio, ya dijimos es aquel lugar específico dentro del rodaje en el que los actores desarrollan la acción.

Espacio: Aparece aquí como término relacional. La variable Espacio actúa a la manera de referente que proviene de la “Tabla Espacios”.

e. Interfaz del Sub-Espacio:

En este caso la interfaz no es independiente por lo que es indispensable consultar la interfaz precedente en la que vemos la estricta dependencia entre una y otra. La interfaz del Sub-Espacio, al no tener autonomía de funcionamiento no se incluye como gráfico independiente.

f. Características de los términos empleados:

La “Tabla Espacios La colmena” posee las siguientes variables independientes y una variable dependiente que le permite relacionarse con la “Tabla Espacios”.

Tabla 2: Espacios La colmena

<u>Espacios La colmena</u>
Nombre
IdSub-Espacio
Sub-Espacio
Espacio

Relaciones

Espacios La colmena	→	Elementos Rodaje
IdSub-Espacio	→	IdSubEspacio asociado
Espacios La colmena	→	Tabla día y secuencias
IdSub-Espacio	[1 → ∞]	Sub-Espacio

Espacios → **Espacios La colmena**

IdEspacios [1 → ∞] **Espacio**

Al igual que en la relación anterior procedemos a explicar la lectura de las relaciones de las correspondientes tablas, destacando que estos dos ejemplos servirán de manera ilustrativa para todas las relaciones siguientes y evitando de éste modo una explicación repetitiva y mecánica. La lectura de las 3 relaciones sería:

- Por cada elemento de **IdSub-Espacio**, de la tabla “Espacios La colmena”, existe un elemento llamado **IdSubEspacio** asociado, en la tabla “Elementos de Rodaje, con el que se relaciona directamente.
- Por cada elemento **IdSub-Espacio** de la tabla “Espacios La colmena”, existen varios elementos **Sub-Espacio**, en la “Tabla Día y Secuencias”
- Por cada **IdEspacios**, de “Espacios”, existen varios elementos **Espacio** en la tabla “Espacios La colmena”

II.3.3. *Ejes y Personajes*

a. Definición de Ejes y Personajes:

Con “Ejes y Personajes”, nos referimos a un concepto que introducimos para operar en la estructura dendrítica y que se configura en términos del audio vinculado a la significación de la imagen. No se trata aquí de un término relacionado exclusivamente con el audio con lo que podríamos centrarnos en la música o las palabras proferidas por los personajes.

Se trata de un elemento que se presenta de manera dependiente e interrelacionado con la imagen y al que damos vida para articularlo - posteriormente - en los términos del montaje del film. Debemos tener en cuenta que intentamos separar elementos de significación en el film, para poder describirlos y categorizarlos en el modelo.

Esta tabla se estructura de acuerdo con dos principios y un tronco común. Para una mejor explicación nos centraremos en definir aquello que queremos significar y comprender cuando hablamos de la tabla o interfaz “Ejes y Personajes”:

- Significantes cuya manifestación en el film procede exclusivamente de las bandas de sonido que se registran en el celuloide. Aquí podemos incluir la música característica de la película, los temas musicales o efectos sonoros que se incluyan
- Significamos también los elementos que - manifestándose simultáneamente con imágenes -, se consideran signos que dejan huellas a través - principalmente -, de su manifestación en el audio. Aquí incluimos la voz en off, el vacío y por supuesto, los personajes del film que los clasificamos según sean: animales, personaje in situ, personaje citado y personaje colectivo.

En ésta última categoría o principio de funcionamiento, no podemos identificar los elementos signícos como categorías exclusivas de la imagen sino como categorías significantes que emiten audio, indispensablemente articulado con la imagen. En el cine no podemos pensar una voz en off sin tener en cuenta la imagen que nos representa e incluso aquella que nos sugiere al compartir simultáneamente el celuloide con la intención de construir un significado, de ahí la necesidad de hablar de un tronco común en la tabla “Ejes y Personajes”.

Con el ánimo de ofrecer una mayor precisión a los términos expuestos en ésta interfaz, podemos asegurar que construimos un elemento que nos permite identificar dentro del discurso, el momento en el que se producen cambios textuales dirigidos por los signifi-

cantes auditivos - en el interior del film -, de ahí la necesidad nominativa de erigirlos como ejes.

Sin embargo, los términos gozan de suficiente claridad semántica como para que cualquier analista pueda identificarlos sin temor a equivocarse, teniendo en cuenta que el reconocimiento de los elementos significantes en el film se hace con base en los códigos cinematográficos y en los del lenguaje audiovisual del mundo natural.

b. Interfaz Ejes y Personajes:

Personajes y ejes[INTODATOS]

EJES Y PERSONAJES

Id Nombre	1	Nivel de educación	Baja
Nombre	DOÑA ROSA	Posición religiosa	Católica
Cantidad	1	Posición política	Nacional
Clasificación	Personaje in situ	Función	Dueña café
Mote o distintivo	Señorita	Estado civil	Soltera
Sexo	Mujer	Edad aproximada	50
Clase social	Media	Origen	Indefinido
	IMPRIMIR	Oficio o profesión	propietaria bar

Registro: 1 de 99

Interfaz 8: Ejes y Personajes. Introducir Datos

c. Características de los términos empleados:

Por su especial importancia dentro de la Narrativa Audiovisual y su familiaridad con diversos ámbitos dentro de las artes escénicas, es importante que aclaremos algunas características que contemplamos en cuanto a los personajes, en la tabla “Ejes y Personajes”, especialmente en lo que respecta a la definición y especificidades dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Tengamos en cuenta que la tabla se llama “Ejes y Personajes” y en esa medida, la primera consideración es que podemos separar los Ejes y enunciarlos y, a su vez, podemos separar los Personajes y enunciarlos. Sin embargo, por razones de coherencia heurística en la aplicación informática y en las relaciones dendríticas que surgen internamente, la tabla permanece como una sola, no así sus significados, definiciones y conceptos.

Los Ejes se pueden considerar como:

Tabla 3: Ejes pertinentes

Ejes
Audio emitido de fuente artificial
Audio emitido de fuente natural
Voz en Off
Vacio

Los Personajes, por otro lado, se contemplan como:

Tabla 4: Personajes pertinentes

Personajes
Personajes in situ
Personaje citado
Personaje colectivo
Animales

Los Personajes como una categoría del *Modelo de Análisis Iconológico*:

Los fines heurísticos nos llevan a ahondar en la categoría de los personajes ya que es un concepto que se puede prestar a confusiones. Los personajes, como ya se ha visto los asumimos en el mismo sentido que lo hace la narrativa. Los personajes son aquellos actores que deben poseer un nombre, mote o distintivo. Actúan o interpretan un papel para narrar escénicamente una historia y para ello se mueven dentro del espacio filmico.

Sin embargo, el personaje es un ser de ficción que puede asumir diferentes papeles dentro del film y también el personaje es una categoría que en el *Modelo de Análisis Iconológico*, busca establecer la categorización semiótica y con ello recomponer la etiqueta semiótica que estructuró el creador del relato filmico para que éste personaje tuviese determinadas características y funciones definidas dentro del film.

En el *Modelo de Análisis Iconológico* el personaje se contempla primero como persona - ser vivo considerado de manera análoga a la realidad -, sin embargo, partiendo de la literalidad espacial que caracteriza al cine debemos contemplar en el personaje otros aspectos de significación discursiva que pueden ser los relacionados con su existencia cultural e incluso biográfica.

Lotman define los términos sobre los que debemos centrarnos para entender el personaje en el cine y lo hace mediante la distinción de los dos polos en torno a los que gira éste concepto: “en un polo se sitúa el simbolismo del cuerpo humano al que recurren las distintas culturas, en el otro está el problema de la interpretación del actor como medio de contactar con el público y como una determinada comunicación semiótica” 2.

Asumimos el diálogo dentro de dicha polaridad en la que la expresión del cuerpo con sus normas, códigos, signos y referentes culturales manifiesta significados por un lado y, la interpretación propia del actor - a la manera de un habla en tanto que particular y específica para expresarse en ese lenguaje -, permiten realizar el proceso comunicativo como una polaridad indisociable.

Otra de las consideraciones de gran importancia, surge también del pensamiento de Lotman, quien destaca el centrismo que contempla al hombre como principal portador de significaciones. Consideramos, que el hombre en tanto que ser racional incluido dentro de toda la esfera que integra seres y organismos vivos asume su preponderancia y se ubica como el centro y punto de origen de la creación natural.

Teniendo en cuenta que existen códigos y signos sociales que se utilizan particularmente en el cine. Hay que ver el concepto del personaje como una construcción en términos de imagen y sonido y por tanto como un ente portador de múltiples significaciones las cuales comprenden el conocimiento y uso de diversos códigos como los prosódicos, proxémicos, kinésicos; los códigos sociales: signos de identidad, de cortesía, etc.

Volviendo con la tabla “Ejes y Personajes” del *Modelo de Análisis Iconológico* señalemos que, comprende las siguientes variables independientes:

Tabla 5: Ejes y Personajes

Ejes y Personajes
IdNombre
Nombre
Cantidad
Clasificación
Mote o distintivo
Sexo
Función
Estado civil
Edad aproximada
Origen
Oficio o profesión
Clase social
Nivel de educación
Posición religiosa
Posición política

Relaciones

Personajes y Ejes → Diálogos en continuum

Nombre → Personaje en Audio

Personajes y Ejes → Elementos Rodaje

Id Nombre → Idpersonaje asociado

Personajes y Ejes → Sonido y montaje

Id Nombre [1 → ∞] Actores en Audio

Personajes y Ejes → Sonido y montaje1

Nombre → Actores en Imagen

IdNombre: elemento autonumérico que aporta la aplicación informática y que nos permite llevar una relación de todos los elementos a incluir.

Nombre: corresponde al nombre del eje o el personaje que identificamos dentro del film

Cantidad: número que representa al nombre. Se debe tener en cuenta la facilidad de incluir el término como nombre y el número de personajes que desarrollan este papel en cuanto cantidad.

Clasificación: Determinado por una lista de valores que comprenden los principios básicos - de los que ya hablamos -, en términos de imagen y sonido, que pueden comprender:

- **Personaje citado:** aquél mencionado durante los diálogos o cualquier expresión verbal pero no presente en términos de imagen. Su condición sine qua non es constituir una esfera signica que puede manifestarse en su triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática

- **Personaje in situ:** aquél que observamos visiblemente a través de la imagen y/o del sonido como mínimo una vez. Se trata siempre de un individuo y no de una colectividad

- **Colectivo:** conjunto de personajes en imagen, puede llamarse así al conjunto de extras que definimos de manera breve para señalar su condición de figurantes

- **Animal:** cualquier tipo de animal que se presenta en la película y que se incluye a la

manera de un personaje

- Voz en off: eje que definimos como una voz que identificamos - o no - con un personaje y que puede pertenecer - o no - a la diégesis
- Audio emitido de fuente natural: cualquier emisión sonora como ruidos o música que surge de una fuente observable que detectamos antes, durante o después del audio captado para este fin. Se configura como eje dentro de los términos centralizados a través del audio
- Audio emitido de fuente artificial: ídem al anterior pero puede omitirse completamente la fuente como en el caso de la música que escuchamos pero de la que desconocemos - dentro del film -, su procedencia.
- Vacío: hace referencia a la ausencia de voz o sonido de un elemento que puede considerarse eje o personaje, pero, en términos exclusivos del audio. El vacío hace referencia a la ausencia de voz o de música, debemos tener en cuenta su condición análoga con la imagen donde el vacío tampoco existe. Siempre hay imagen ya que la pantalla en negro o en blanco representan una imagen en sí misma - el color en el cine es el producto de la interacción de los químicos con la película -, que manifiesta una significación con una intención definida dentro de la diégesis.

Mote o distintivo: Signo de identidad diferente del nombre propio del personaje, con el que se identifica a cada eje y personaje. En el caso de los personajes incluye signos de identidad como pueden ser el tratamiento social: Don, Señorita, Señora, etc., en tanto que son signos que identifican, distinguen y califican tanto al personaje que lo pronuncia como a aquel que acepta o deniega su significación.

Sexo: Elemento para diferenciar al personaje según sea hombre, mujer, niño, niña o animal. Esta variable se encuentra caracterizada como una lista de valores que sintetiza la introducción de datos y agiliza las búsquedas.

Estado civil: Rasgo diferenciador del personaje según sea soltero, casado, divorciado, separado, viudo o bien se distinga como indefinido al no especificarse dentro del film. Esta variable según el interés del analista puede trabajarse a la manera de una lista de

valores estándar para agilizar la introducción de datos especialmente recurrentes y a su vez, para facilitar las búsquedas posteriormente.

Edad aproximada: El analista se basará bien en la observación directa del personaje, o bien, en los términos que señale el guión para definir la edad del personaje.

Origen: Puede ser pertinente en ciertos casos conocer la procedencia u origen del personaje para señalar o destacar unos comportamientos especiales o cualquier otro rasgo distintivo.

Oficio o profesión: Define al personaje en tanto que individuo con una ocupación o un rol específico dentro de la sociedad. Es interesante observar cómo los personajes principales tienen este rasgo muy definido mientras que los personajes secundarios, en su mayoría, no poseen un trabajo o profesión como categoría estructurada y configurada. De este modo el autor se concentra en dar forma al personaje protagonista dotándolo de la mayor cantidad de rasgos semánticos y separa al secundario con menores rasgos, menor protagonismo y menor configuración. Obsérvese que los significados culturales juegan un papel importante en este aspecto, ya que un uniforme, por ejemplo, permite decir casi todo para caracterizar una profesión.

Clase social: Concepto sociológico que permite establecer una jerarquía dentro de la que se puede contemplar desde un punto de vista sociológico una estructura jerárquica piramidal: clase alta, media, baja o indefinida, en caso de que no haya suficientes indicios que nos permitan ubicar al personaje dentro de dicha estratificación. Su pertinencia depende - como en otros casos - depende de lo que observe y defina el analista ante dicha variable.

Nivel de educación: Concepto que permite definir al personaje por sus conocimientos o educación para ubicarlo en una sociedad que se autodefine por los conocimientos y el proceso de socialización dado por la escuela.

Posición religiosa: Elemento sociológico que permite adscribir al personaje a unas creencias, usos sociales y pautas de comportamiento, determinadas por su nivel de identificación y manifestación frente a la religión. Existen posiciones en esta categoría que pueden definir una cultura como podría ser la pertenencia a la religión católica, anglicana,

musulmana, o a la protestante, etc. A su vez, pueden darse divisiones dentro de una u otra o negarse la adscripción religiosa como en el caso de ser agnóstico o ateo.

Posición política: Elemento sociológico que nos permite observar divisiones e incluso polos opuestos dentro del pensamiento político y que definen al personaje ideológicamente. Normalmente se agrupa en binas dominantes que suelen oponerse y a las que se pueden anexar pequeñas facciones políticas con diversas denominaciones pero con elementos de similitud que les permiten compartir o identificarse para agruparse y aumentar su poder.

Señalemos que el personaje se configura por lo que hace, actúa y dice, por lo cual la tabla “Ejes y Personajes” no tiene un valor absoluto, ya que no contribuye a configurar aspectos como la personalidad de los personajes, simplemente, responde a una etiqueta semántica que nos crea perfiles de los personajes.

II.3.4. Secuencias:

a. Definición de Secuencia:

Tomando como base el guión o la película, el analista debe realizar la descomposición filmica partiendo de una unidad que se define en términos del espacio y el tiempo. Tal unidad de análisis del film, es la secuencia.

b. Interfaz de Secuencias

Interfaz 9: Secuencias. Introducir datos

c. Características de los términos empleados:

En el *Modelo de Análisis Iconológico* se diferencian las secuencias introduciendo en primer lugar la división de secuencias en la tabla llamada “Tabla Día y Secuencias”. La tabla está compuesta de las siguientes variables conformando una estructura dendrítica que se considera el punto de partida del modelo:

Tabla 6: “Tabla Días y Secuencias”

“Tabla Días y Secuencias”

Idsecuencias
Día
Secuencia
Tiempo
Escenario
Sub-Espacio
Historia abstraída
Descripción de la secuencia
Nexo entre secuencias

Relaciones:

Espacios La colmena → **Tabla día y secuencias**

IdSub-Espacio [1 → ∞] Sub-Espacio

Tabla día y secuencias → **Elementos Rodaje**

Idsecuencias [1 → ∞] Secuencia

Tabla día y secuencias → **Fotografía**

Idsecuencias [1 → ∞] Idsecuencias

IdSecuencia: elemento autonumérico que incrementa automáticamente y permite llevar una relación de los datos introducidos

Secuencia: número de secuencia correspondiente. El analista introduce en orden numérico y alfabético la nomenclatura correspondiente a la secuencia. En los casos en los que la unidad espacial tenga subdivisiones, se contempla acompañar a la secuencia de letras que se suceden alfabéticamente. El término Sub-Secuencia no lo consideramos. Por convención, los elementos de división se asumen como Secuencias y se diferencian tipográficamente al ser sólo números (las secuencias) o números y letras (las sub-secuencias), sin embargo asumimos que todos se consideren bajo una misma denominación como Secuencias.

Día: el día en términos de la realidad filmica. Puede pensarse en una división de acuerdo con el tiempo en términos de año, mes, semana, etc.. Esta división se puede considerar episódica y la contemplamos como idónea para el análisis que realizaremos en el caso de La colmena.

Tiempo: se incluye un dato según la imagen sea diurna o nocturna

Escenario: se determina según sea interior o exterior

Descripción: debe dar cuenta de manera resumida de los hechos ocurridos en el interior de la secuencia. La descripción debe tener en cuenta proposiciones claras que den la idea de la acción y en caso de manifestarse varias acciones - como suele ocurrir -, deben separarse gramaticalmente mediante punto y seguido.

Sub-Espacio: elemento en el que se especifica la relación de dependencia o interrelación respecto del espacio. El Sub-Espacio es un lugar contenido dentro del Espacio, pero también se identificaría como una sub-secuencia.

II.3.5. Elementos de Imagen: Fotografía

a. Definición de Fotografía:

En un sentido amplio, el *Modelo de Análisis Iconológico* plantea el término fotografía desde el punto de vista de la traducción lingüística de los elementos que comprometen la imagen cinematográfica. La fotografía comprende la descripción de la imagen, es decir, tomamos la unidad mínima cinematográfica: el plano y efectuamos una descripción según los términos técnicos definidos por la imagen en movimiento.

Conviene observar que el plano es el elemento que introduce la discontinuidad, la segmentación y también la magnitud tanto en el espacio como en el tiempo cinematográfico. Por ello se contempla tanto el movimiento dentro del espacio acotado por los márgenes del cuadro filmico como los nexos que se dan entre plano y plano o aquellos nexos que se crean en el interior de un mismo plano.

El plano es ante todo una unidad de medida y también es el elemento portador y contenedor de múltiples significaciones. El plano en tanto que se encuentra acotado por sus propios márgenes, se debe entender como lo señala Lotman, como “frontera del espacio artístico”⁴.

b. Interfaz de Fotografía:

Interfaz 10: Fotografía. Introducir Datos

c. Características de los términos empleados:

En nuestro modelo, la introducción de los datos pertinentes a la imagen filmica se efectúa desde la “Tabla Fotografía”, en la que se incluyen los elementos relacionados con la imagen, considerando que es imagen toda aquella figura o masa que aparece sobre el celuloide como huellas de lo real, signos escritos, o huellas gráficas. En este caso la tabla se conforma y se interrelaciona así:

Tabla 7: Fotografía

Fotografía
Idplanos
Idsecuencias
Planos
Tiempo de la secuencia
Actores en Imagen
Actores en Profundidad
Ángulos
Movimientos de cámara
Tipo de Espacio
Iluminación
Altura de la cámara
Anotaciones
Forma del nexo
Nexo entre planos
Anotación del nexo

Relaciones:

Fotografía → **Sonido y montaje**
 Idplanos [1 → ∞] Planos Película

Tabla día y secuencias → **Fotografía**
 Idsecuencias [1 → ∞] Idsecuencias

Idplanos: valor autonumérico que introduce automáticamente la aplicación access.

Idsecuencia: Como punto de partida de esta tabla tomamos la secuencia, la cual consideramos como variable dependiente, referencial y relacional. En ésta fase ya hemos introducido anteriormente las secuencias correspondientes al film, por lo que establecemos aquí una relación funcional

Planos: Entendido como frontera del espacio artístico, la descripción del plano se hace teniendo como base la escala de planos que comprende: Plano General (PG), Plano Americano (PA), Plano Medio (PM), Plano de Busto (PB) y Primer Plano (PP)⁵. Como variable independiente dentro de la fotografía el plano puede considerarse variable básica dentro del análisis iconológico en tanto que describe lo correspondiente a la imagen filmica

Tiempo de la secuencia: Tiempo efectivo de duración de cada plano

Actores en Imagen: Personaje(s) que se ve(n) en el cuadro

Actores en Profundidad: Personajes que ambientan la escena moviéndose con las escalas de profundidad del marco. El o los actores en profundidad están en el film para significar a nivel posicional, es decir, en tanto que ambientación de un espacio o elemento de identidad observable en uno u otro plano y que funciona como signo de reconocimiento - facilitando el raccord por ejemplo -. Por lo general asume connotaciones relacionadas con el espacio y no con el protagonismo de los actores.

Ángulos: Tomando la clasificación del ángulo en la imagen filmica podemos considerar tres posiciones marcadas sobre un eje vertical imaginario. Así tenemos una lista de valores que contempla ángulo picado, frontal y contrapicado. Estas categorías se pueden subdividir - si es pertinente - según el ángulo sea leve o marcado y se diferencie claramente dentro de los planos como huella estilística que pretende significar.

Movimientos de cámara: Como su nombre lo indica nos referimos en este ítem a todo tipo de movimiento o desplazamiento que permite la cámara cinematográfica y que en el *Modelo de Análisis Iconológico* se puede contemplar como una lista de valores fijos que van variando de plano a plano e incluso dentro de un mismo plano.

Tabla 8: Movimientos de la Cámara

<u>Movimientos de Cámara</u>
Cámara Fija
Panorámicas
Travelling
<u>Zoom (movimiento simulado)</u>

En primer lugar, consideramos que el Movimiento de Cámara puede ser sobre el eje vertical y encontramos la panorámica vertical. También se efectúa la panorámica sobre el eje horizontal e incluso sobre un eje que se asume de manera oblicua. Otro movimiento también conocido es el travelling, en el que la cámara se desplaza realizando movimientos en cualquier dirección. Finalmente se contempla dentro de este apartado el manejo del zoom, el cual facilita los cambios en profundidad de campo gracias a los movimientos internos de la lente utilizada para tal efecto. El zoom no se considera como movimiento de cámara pero el efecto que se busca y logra producir es éste.

Tipo de espacio: para este elemento tomaremos como referencia los términos que plantean Casetti y De Chio, quienes establecen que existe un espacio estático fijo, en el que no existe movimiento de la realidad representada; un espacio estático móvil, en el que la realidad representada se mueve en el interior de los bordes del marco. El espacio puede ser también dinámico descriptivo, en el que existe una intencionalidad al haber un movimiento tanto de la realidad representada como de la cámara; y, finalmente, el espacio puede ser dinámico expresivo, cuando el movimiento puede ser en el interior de la realidad filmada, y/o con la cámara, pero teniendo en cuenta que existe una intencionalidad del autor por expresar algo que se sale del movimiento de los actores.

Forma del nexo: vemos aquí la forma como se relacionan consecutivamente las imágenes y adaptamos los términos sugeridos, también, por Casetti y Di Chio.

Tabla 9: Formas del Nexo

Formas del nexo
Nexo de Identidad
Nexo de Proximidad
Nexo Analógico
Nexo de Contraste
Nexo de Transitividad
Nexo de Yuxtaposición

Así, podemos tener una lista de valores que comprende una clasificación de los nexos entre los que tenemos: el nexo de identidad, el cual se presenta cuando una imagen retoma lo representado en la otra.

Nexo de proximidad: la relación entre imagen e imagen se plantea por la proximidad o adyacencia de lo representado. Es decir, el nexo se presenta cuando comprobamos que una imagen sucede a la otra por estar al lado.

Nexo analógico: los elementos que se presentan entre imágenes son análogos.

Nexo de contraste: los elementos de imagen y sonido se presentan en relaciones de contraste.

Nexo de transitividad: una imagen completa lo representado por la otra.

Nexo de acercamiento o yuxtaposición: Los elementos entre una imagen y otra no se relacionan entre sí; se presenta la yuxtaposición de los elementos a pesar de su cercanía. Es el caso que señala los cambios en el tiempo dentro de una película. Se da un corte total de todo tipo de raccord.

Nexo entre planos: Para completar los elementos entre planos, podemos asumir que el nexo se presenta de cierta forma. Así, el paso de una imagen a otra puede darse por corte, fundido - encadenado, a blanco, a negro -, cortinilla, etc. Aquí pueden intervenir diferentes métodos surgidos de los efectos especiales y de la capacidad de las nuevas máquinas para activar dichos nexos durante el montaje.

Anotación del nexo: el analista juzgará la pertinencia de esta columna, ya que en ella anotará cualquier elemento al que pueda aludir o dar más precisión al estudio de los nexos.

Iluminación: Como elemento sensible al celuloide la luz cobra especial importancia dentro del cine. Aquí planteamos movernos en términos que pueden variar entre lo neutro y lo marcado como también lo señalan Casetti y Di Chio⁶, pero también nos centramos en iluminaciones que pueden provenir de fuentes aparentemente naturales o de fuentes artificiales. Debemos señalar que existen otras escalas que toman como base los criterios de luminosidad desarrollados por las escuelas pictóricas, sin embargo consideramos que éste camino debe explorarse con más detenimiento. Para los efectos heurísticos que nos competen en ésta tesis, podemos asumir la escala de lo neutro y lo marcado con efectividad.

Esta variable puede moverse entre varios márgenes que permiten organizar el film en términos como día - noche, luz interior con fuente observable, luz interior con fuente natural, luz artificial con fuente aparentemente natural, etc.; y que conducen al analista a afirmaciones relacionadas directamente con la iluminación pictórica como el naturalismo de la imagen, o el empleo expresionista o impresionista de la misma, para señalar los más frecuentes.

Altura de la cámara: Si bien existe una estilística que determina ciertos patrones surgidos según cada autor, tal vez sean este tipo de variables las que nos permitirán hablar objetivamente sobre la uniformidad o las diferencias en cada toma realizada. La altura, si se considera pertinente para el análisis puede dar cuenta de una medida en términos de centímetros, que nos permita mayor objetividad al asunto analítico. No obstante, recordemos, está en manos del analista discernir sobre la pertinencia de este o cualquier otro elemento.

II. 3.6. *Sonido y Montaje*

a. Definición de Sonido y Montaje

El *Modelo de Análisis Iconológico* se plantea las posibilidades del sonido desde el montaje mismo, realizando su propio montaje dentro del entramado que conforma la estructura polidendrítica del análisis. El sonido será un elemento que sirva de pauta para la introducción de datos. Si bien a cada plano corresponde un elemento de imagen, cada unidad de sonido se puede representar dentro de uno o más planos.

Tendremos en cuenta en primer lugar una jerarquía del sonido para nuestra organización. Nuestro modelo se plantea los términos de imagen y sonido en continuidad, para nosotros no existe la nulidad de significación ni la nada. Es decir, como ya explicamos, el negro o el blanco (que podría llamarse la no existencia de imagen) significan y por tanto ocupan un lugar en nuestra estructura y deben designarse de algún modo. Del mismo modo en el caso del sonido, el silencio que podría significar la nulidad o no existencia del mismo. Consideramos que siempre tiene significación y por tanto debemos encontrar una forma para denominarlo e incluirlo en el modelo. El sonido es un *continuum* que se expresa mediante segmentos que pueden ser: dialogales, monologales, narrativos, musicales, voces, o silencios (vacíos), entre otros posibles dentro de la narrativa.

Así, cada registro de sonido se dividirá en registros de audio, a su vez, y en los casos en los que la continuidad de la voz se vea interrumpida o intervenida por sonidos musicales o cualquier tipo de sonido, asumiremos estos elementos de manera descriptiva, pero de forma nominativa los designaremos como un silencio, establecido en nuestra nomenclatura como “—”. Finalmente, entenderemos que la música es otro elemento y que se incluye por separado, según los intereses que tenga el analista por profundizar con dichos significantes.

Aclaramos en este punto que para nuestro análisis vamos a dar una visión general respecto al tema musical. Si bien la música puede considerarse un significante suficientemente amplio como para dar cabida a términos técnicos como los planos del sonido, consideramos que este asunto no lo incluiremos en ésta tesis dando prioridad al aspecto general e interpretativo.

Asumiremos el significante musical como un elemento unitario en sí y no entraremos a ver sus posibles ramificaciones, aunque señalamos que éste camino puede ser muy rico. Las posibilidades que tiene el *Modelo de Análisis Iconológico*, son amplias y se sugiere adentrar en este campo como una vía para dar continuidad a esta investigación ofreciendo el relevo heurístico a otros doctorandos o investigadores.

b. Interfaz del Sonido y Montaje:

SONIDO Y MONTAJE

Contador
Secuencia
Día de la película
Actores en Audio
Tiempo audio
Diálogo In
Diálogo Off
Registro: 3 de 1391

Planos Película
Tiempo Sec.
Sonido
Sonido In
Sonido Off
Tiempo del sonido

Interfaz 11. Sonido y Montaje

c. Características de los términos empleados:

En nuestro *Modelo de Análisis Iconológico*, encontramos representada esta tabla con los siguientes elementos cuyo objetivo central consiste en establecer los nexos relacionales con las tablas ya creadas anteriormente y que aquí se fusionan dando contenido a todo el entramado que conforma el film:

Tabla 10: Sonido y Montaje:

Sonido y Montaje
Contador
Secuencia
Día de la película
Actores en Audio
Tiempo audio
Diálogo In
Diálogo Off
Planos Película
Tiempo de la secuencia
Sonido
Sonido In
Sonido Off
Tiempo del sonido

Relaciones

Fotografía	→	Sonido y montaje
Idplanos	[1 → ∞]	Planos Película
Personajes y Ejes	→	Sonido y montaje
Id Nombre	[1 → ∞]	Actores en Audio
Personajes y Ejes	→	Sonido y montaje1
Nombre	→	Actores en Imagen
Sonido y montaje	→	Narradores
Contador	→	Contador
Tabla Día y Secuencias	→	Sonido y montaje
Idsecuencias	[1 → ∞]	Secuencia

- Contador: elemento autonumérico que lleva la contabilidad de los datos introducidos
- Secuencia: elemento dependiente que interrelaciona ésta tabla con “Tabla Día y Secuencias”

- Día de la película: elemento dependiente que interrelaciona la tabla

- Actores en Audio: Elemento dependiente que proviene de la tabla “Ejes y Personajes”.

Asumimos que en la película y, por ello lo reseñamos así en esta tabla, lo que se ve y se oye son elementos interrelacionados y que pueden designarse bajo un único nombre. El término actor lo tomamos en sentido amplio, referido a personajes individuales y colectivos, animales, u otros elementos sonoros que predominen en el audio.

En el caso del actor en audio, muestra claramente su orientación hacia el montaje. Aquí, se busca organizar y ordenar los elementos ciñéndonos al orden estructural apreciado en el film visionado. Se busca mantener el orden entre los planos, pero también el orden en el sonido (el respeto por la alteridad, la ubicación de la música, de los ruidos y en general, integrar en el orden de la película los elementos de imagen y sonido que componen el film.

- Tiempo en Audio: hacemos referencia a un tiempo que cronometramos directamente desde la película y que registra la duración del sonido tomando como sonido: voces, rui-

dos y música. Este tiempo no es el mismo que el de la secuencia medido en la tabla “Fotografía”. Es un tiempo exclusivo del sonido.

- Diálogo In: como su nombre lo indica, hacemos referencia al diálogo que surge simultáneamente con la imagen de quien lo profiere. Lo debemos tomar directamente del film visionado pues, normalmente, los diálogos sufren interrupciones con el cambio de plano.

- Diálogo Off: transcripción de las palabras proferidas por un “actor “ - en el sentido que hemos explicado anteriormente -, que no se encuentra en imagen en el momento de proferirlas. Debe tomarse directamente del film visionado pues dentro de sus manifestaciones encontramos que, puede presentarse de forma sucesiva con un Diálogo In y puede sufrir interrupciones dándose el caso de pasar del Off al In, entre uno y otro plano.

Los elementos que referimos a continuación y que pertenecen a la tabla “Fotografía”, aparecen directamente en la interfaz ya que lo que hacemos durante el “Sonido y Montaje”, es relacionar e incluir los términos del audio. Los de la imagen ya estaban escritos y lo que hacemos es una labor de sincronización de los términos del film:

Planos Película: elemento dependiente y relacional. Asumimos que los valores de la tabla “Fotografía” han sido previamente introducidos y constatamos que a cada registro(s) de audio corresponde(n) un respectivo plano que puede cambiar o mantenerse. Al ser un elemento dependiente y relacionado de nuestra estructura dendrítica, no tendremos que volver a escribir todo el valor, basta con escribir las primeras letras para que la función “actualización en cascada”, propia de las aplicaciones dentro del entorno Windows, actúe rellenando el cuadro, a la manera de un autotexto⁷.

Tiempo de la secuencia: elemento dependiente que aparece dentro del campo de la “Fotografía” y que nos permite un seguimiento comparativo para establecer relaciones entre el tiempo del audio y el tiempo del plano o imagen. Este elemento es de gran importancia pues debemos tener presente que la propuesta del *Modelo de Análisis Iconológico* busca cuantificar - entre otras funciones -, los elementos de la película por lo que la correcta y precisa introducción de los datos del tiempo, nos ofrecerá también

un análisis más exacto de los distintos términos. El tiempo de la secuencia al igual que el del sonido, son valores con los que se pueden realizar sumatorias que den cuenta de diversos segmentos agrupados con sentido metodológico.

Sonido: asumimos cualquier tipo de sonido diferente a las voces de los personajes. Aquí podemos señalar la importancia o características técnicas que presenten estos sonidos. Es importante destacar que podemos añadir una escala de planos al sonido, con lo que tendríamos también un dato adicional sobre la preponderancia discursiva en el sonido del film.

Sonido in: asumimos que dicho sonido: ruidos, música, efectos sonoros; pueden encontrarse en el interior de la imagen visualizada y de hecho constituyen un refuerzo de la imagen.

Sonido off: asumimos también que dichos sonidos pueden encontrarse fuera del cuadro filmico que visualizamos, pero dentro del espacio filmico creado por el autor y que reconocen los personajes o que puede reconocer el espectador para aumentar la significación. El sonido off es un sonido de fuente desconocida.

Tiempo del sonido: es el tiempo proveniente de ruidos, música, efectos del sonido, y que podemos medir con independencia del audio de los actores.

II.3.7. *Semiótica Filmica:*

La complejidad de éste término nos obliga a hacer una pequeña introducción para explicarlo. A continuación hablaremos de la Introducción de Datos de los elementos que en su conjunto, poseen una significación destinada a la lectura e interpretación en términos de cultura. Estos son elementos provenientes del mundo real o significaciones que comprenden los códigos sociales, los prosódicos, proxémicos, kinésicos, o en fin, cualquier significación tomada del lenguaje audiovisual del mundo real.

Nos enfrentamos a un entramado complejo que nosotros hemos intentado separar asumiendo la lógica de la división del trabajo cinematográfico. De éste modo, un primer paso relaciona los elementos según su procedencia, por ejemplo: un sombrero se relaciona con el vestuario y un paraguas es un elemento de atrezzo. Un espacio como el café La Delicia de La colmena, es un decorado cuya búsqueda y localización la asume un miembro del equipo cinematográfico: el director artístico o el propio director del film.

De éste modo, la semiótica filmica se encarga de dirigir el signo de acuerdo con las áreas cinematográficas para de éste modo segmentar las principales significaciones de manera sencilla y efectiva. Obtendremos una taxonomía que nos hable del vestuario de los personajes, separaremos los elementos de ambientación, y los decorados, entre otros, a fin de continuar encontrando categorías que nos permitan armar la taxonomía del film. Para ello acudimos a la siguientes estructuración:

- “Elementos de Rodaje”: es la tabla principal con la que damos entrada a toda nuestra semiosfera del film
- Áreas Técnicas de la Cinematografía: se corresponde con los criterios de clasificación señalados por el Ministerio de Cultura Español y que hemos dividido en tres tablas que explicaremos con detalle a continuación.
- “Profesionales”: tabla que alude a los términos generales de la profesión
- “Categorías Profesionales”: Ibídem
- “Sub-Categorías Profesionales”: Ibídem

II.3.7.1. Definición de Elementos de Rodaje:

Para el analista esta es una tabla en la que empieza a clasificar los elementos significantes de la película. Aquí, separa en primer término, según las actividades que se desarrollan en el oficio cinematográfico, todos los elementos que se introducen en el film en tanto que objetos materiales concretos. Pero también se observan los elementos que a nivel de percepción sensible, el espectador puede captar.

La Tabla “Elementos de Rodaje” comprende dos tipos de datos: por un lado los que incluye bajo el término “significante” y que comprende justamente el elemento que consideramos pertinente para relacionar. Por otro lado, ésta tabla se concentra en relacionar dicho elemento con los componentes de la historia y a su vez, crea una división básica que nos categoriza el tipo de significante dentro de los elementos de rodaje de la siguiente manera: objeto, sujeto y actuación del personaje. Nuevamente, realizamos una interrelación y sincronización de los elementos pertinentes.

II.3.7.2. Definición de Áreas técnicas de la Cinematografía:

Separamos a través de éste apartado los elementos derivados del quehacer propiamente cinematográfico a fin de poder asumir los significados culturales que se atribuyen en el film. Por Áreas Técnicas de la Cinematografía asumimos los elementos relacionados por el Ministerio de Cultura y que establecen la división del trabajo cinematográfico. A efectos de nuestra investigación, dicha tabla constituye un referente de gran ayuda y destacamos a su vez, que a partir de ésta misma, nuestro modelo podría asumir una nueva dimensión si pensamos en los cálculos presupuestales que se pueden obtener a través de éste documento. Dejamos éste camino señalado como uno más de los posibles que el *Modelo de Análisis Iconológico*, puede vislumbrar a partir de ésta tesis.

A continuación explicamos y definimos tres tablas de gran importancia que hemos denominado “Profesionales”, “Sub-Categorías Profesionales” y “Categorías Profesionales”. Ellas se explican en un orden ascendente y se categorizan relacionándose por apartados. Los términos que corresponden al modelo del Ministerio de Cultura, han sido incluidos en el Modelo de Análisis Iconológico, a fin de poder interrelacionarlos y dar paso a las relaciones establecidas en la tabla Elementos de Rodaje.

a. Definición de Profesionales

Esta tabla comprende la totalidad de profesionales que pueden incluirse para un rodaje. Obviamente en todas las películas no se emplean todos, sin embargo, es necesario incluir la totalidad para poder tener conocimiento y acceso a todos ellos en un momento dado. A continuación enumeramos todos los elementos que podemos comprender en nuestro análisis, señalando que se encuentran mezclados tanto el personal artístico como el técnico ya que con estas tablas pretendemos categorizar de lo más general a lo particular.

Tabla11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Profesión
Id-Subcategoría
Equipo Encargado Grupo
Horas Extraordinarias
Equipo Peluquería
Horas Extraordinarias
Equipo Electricistas
Horas Extraordinarias
Equipo Maquinistas
Horas Extraordinarias
Equipo Efectos Especiales
Horas Extraordinarias
Equipo Semovientes
Horas Extraordinarias
Equipo Sonido
Horas Extraordinarias
Equipo Montaje
Horas Extraordinarias
Forillos
Decorados y Escenarios
Equipo Segunda Unidad
Horas Extraordinarias
Equipo Decoración

Tabla11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Horas Extraordinarias
Equipo Conductores Turismos
Horas Extraordinarias
Equipo Conductores Camiones
Horas Extraordinarias
Construcción de platós
Decorados y Escenarios
Construcción en exterior estudios
Decorados y Escenarios
Construcción en exteriores
Decorados y Escenarios
Construcción en interiores naturales
Decorados y Escenarios
Maquetas
Decorados y Escenarios
Equipo Personal Complementario
Horas Extraordinarias
Jefe Maquinistas
Electricistas y Maquinistas
Cuadreros Semovientes
Semovientes
Ramaleros Semovientes
Semovientes
Cuidadores Semovientes
Semovientes
Carreros Semovientes
Semovientes
Ayudante Sonido
Sonido
Ayudante Montaje
Montaje

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Auxiliar Montaje
Montaje
Equipo Maquillaje
Horas Extraordinarias
Electricistas
Electricistas y Maquinistas
Equipo Sastrería
Horas Extraordinarias
Maquinistas
Electricistas y Maquinistas
Asistencia Sanitaria
Personal Complementario
Guardas
Personal Complementario
Peones
Personal Complementario
Equipo Dirección
Horas Extraordinarias
Equipo Producción
Horas Extraordinarias
Profesión
Id-Subcategoría
Equipo Fotografía
Horas Extraordinarias
Montador
Montaje
Jefe Electricistas
Electricistas y Maquinistas
Monturas y Atalajes
Semovientes y Carruaje
Tapicería

Tabla 11: Profesionales y Subcategorias correspondientes

Decorados y Escenarios
Jefe Sonido
Sonido
Pelucas, barbas (alquiler, construcción, etc.)
Varios
Material Maquillaje
Varios
Carruajes
Semovientes y Carruajes
Transportes Animales
Semovientes y Carruajes
Cuadras y Piensos
Semovientes y Carruajes
Animales Alquilados
Semovientes y Carruajes
Materiales Sastrería
Vestuario
Otros Complementos Vestuario
Vestuario
Joyas
Vestuario
Zapatería
Vestuario
Jardinería
Ambientación
Atrezzo Alquilado
Ambientación
Mobiliario Alquilado
Ambientación
Animales Adquiridos
Semovientes y Carruaje
Vestuario Adquirido
Vestuario
Mobiliario Adquirido
Ambientación

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Atrezzo Adquirido
Ambientación
Armería
Ambientación
Exteriores
Decorados y Escenarios
Vehículos en Escena
Ambientación
Comidas en Escena
Ambientación
Material Efectos Especiales
Ambientación
Vestuario Alquilado
Vestuario
Escritor
Guión
Argumento Original
Guión
Guión
Guión
Diálogos Adicionales
Guión
Traducciones
Guión
Derechos Autor Músicas
Música
Derechos Autores Canciones
Música
Profesionales
Sub-Categorías
Compositor Música de Fondo
Música
Arreglista
Música
Director Orquesta
Música
Profesores Grabación Canciones
Música

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Idem Música de Fondo
Música
Cantantes
Música
Coros
Música
Copistería Musical
Música
Sintetizador
Música
Nombre Personaje
Protagonistas
Nombre Intérprete
Protagonistas Principales
Nombre Personaje
Protagonistas Principales
Nombre Intérprete
Protagonistas Principales
Personaje Secundario
Secundarios
Nombre Intérprete
Secundarios
Figurantes o Extras
Personajes Pequeñas Partes
Agrupaciones Profesionales
Figuración
Local en
Figuración
Local en
Figuración
Local en
Figuración
Dobles de Luces
Figuración
Figuración Especial
Figuración
Dobles de Acción
Especialistas
Maestro de Armas
Especialistas
Especialistas
Especialistas
Caballistas
Especialistas
Caídas, Riesgos, Etc.
Especialistas
Coreógrafo
Ballet y Orquestas
Bailarines
Ballet y Orquestas

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Cuerpo de Baile
Ballet y Orquestas
Orquestas
Ballet y Orquestas
Profesionales
Id-Subcategorías
Director de Doblaje
Doblaje y Efectos Sonoros
Otros Dobladores
Doblaje y Efectos Sonoros
Ambientes
Doblaje y Efectos Sonoros
Efectos Sala
Doblaje y Efectos Sonoros
Director
Dirección
Primer Ayudante de Dirección
Dirección
Secretario de Rodaje
Dirección
Auxiliar de Dirección
Dirección
Director de Reparto
Dirección
Asesor Director
Dirección
Segundo Ayudante Dirección
Dirección
Productor Ejecutivo
Producción
Director Ejecutivo
Producción
Jefe Producción
Producción
Primer Ayudante Producción
Producción
Regidor
Producción

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Cajero - Pagador
Producción
Secretaria Producción
Producción
Segundo Ayudante de Producción
Producción
Director Fotografía
Fotografía
Segundo Operador
Fotografía
Ayudante (Foquista)
Fotografía
Auxiliar de Cámara
Fotografía
Fotógrafo de Escenas o Fotofija
Fotografía
Decorador
Decoración
Ayudante Decoración
Decoración
Ambientación Decorados
Decoración
Atrecista Decorados
Decoración
Tapicero Decorados
Decoración
Constructor Jefe Decorados
Decoración
Pintor Decorados
Decoración
Profesionales
Sub-Categorías
Pintor
Decoración
Carpintero Decorados
Decoración
Carpintero
Decoración
Jardinero Decorados

Tabla 11: Profesionales y Subcategorías correspondientes

Decoración
Peones Decorados
Decoración
Asistencia de Rodaje Decorados
Decoración
Figurinista Sastrería
Sastrería
Jefe Sastrería
Sastrería
Sastra
Sastrería
Maquillador
Maquillaje
Ayudante Maquillador
Maquillaje
Auxiliar Maquillador
Maquillaje
Jefe Efectos
Efectos Especiales
Ayudantes Efectos
Efectos Especiales
Armero Efectos
Efectos Especiales
Encargado Semovientes
Semovientes
Director 2ª Unidad
Segunda Unidad
Jefe Producción
Segunda Unidad
Primer Operador
Segunda Unidad
Segundo Operador
Segunda Unidad
Ayudante Dirección
Segunda Unidad
Ayudante Producción
Segunda Unidad
Ayudante Cámara
Segunda Unidad
Maquillaje
Segunda Unidad
Sastrería
Segunda Unidad

Hemos incluido los apartados correspondientes a “Profesionales” y sus respectivas “Sub-Categorías” a fin de hacer más claras las divisiones contempladas por el Ministerio de Cultura. Debemos señalar que el *Modelo de Análisis Iconológico* no utiliza la totalidad de elementos aquí señalados. Nuestras tablas buscan mostrar un elemento práctico que se acerca más al trabajo de producción, sin embargo, es de utilidad conocer las posibles clasificaciones por lo que las hemos incluido.

Mayor utilidad para los fines de la clasificación tiene la tabla “Categorías” ya que ellas abordan grandes epígrafes que luego se subdividen como hemos visto en las clasificaciones de “Profesionales” y “Sub-Categorías”. Veamos a continuación los elementos que contempla

b. “Categorías Profesionales”:

Esta tabla comprende los 12 capítulos fijados por el Ministerio de Cultura español, para la elaboración del “Presupuesto/Coste de la película Largo/Cortometraje”. Ellos son:

Tabla 11A: Categorías Profesionales

Categorías Profesionales
01. Guión y Música
02. Personal artístico
03. Equipo Técnico
04. Escenografía
05. Estudios, Rodaje/Sonorización y Varios Producción
06. Maquinaria, Rodaje y Transportes
07. Viajes, Dietas y Comidas
08. Película Virgen
09. Laboratorio
10. Seguros e Impuestos
11. Gastos Generales
12. Gastos Explotación Comercio y Financiación

c. Interfaz Significantes Fílmicos:

Interfaz 12. Significantes.Introducir Datos

d. Características de los términos (incluye áreas técnicas cinematográficas):

A continuación haremos la descripción teniendo en cuenta los “Elementos de Rodaje” y las Áreas Técnicas de la Cinematografía: “Profesionales”, “Sub-categorías Profesionales” y “Categorías Profesionales”, respectivamente:

e. Los “Elementos de Rodaje”:

Tabla 12: Elementos de Rodaje

Elementos Rodaje
Secuencia
División General
Subcategorías profesionales
Profesión relacionada
Significante
IdPersonaje asociado
IdSubEspacio asociado
Historias asociadas

Relaciones

Espacios La colmena	→	Elementos Rodaje
IdSub-Espacio	→	IdSubEspacio asociado
Personajes y Ejes	→	Elementos Rodaje
Id Nombre	→	Idpersonaje asociado
SubcategoríasProfesionales	→	Elementos Rodaje
IdSubcategorías	→	Subcategorías profesionales
Tabla día y secuencias	→	Elementos Rodaje
Idsecuencias	[1 → ∞]	Secuencia

Secuencia: la secuencia es aquí un elemento que depende de la “Tabla Día y Secuencias”. Cumple su función relacional para todos los elementos que se incluyan a continuación.

División General: es una categoría que incluimos y que pretende dar cuenta de la naturaleza del signifiante que incluimos. Se trata de diferenciar dentro de las posibles significaciones si el elemento pertinente es un objeto, sujeto, un acontecimiento o la actuación de un personaje

Subcategorías Profesionales: nos referimos a las ya mencionadas, en relación con el quehacer cinematográfico. Las de uso más frecuente dentro de nuestro modelo serían las correspondientes al vestuario, la ambientación, los personajes y los decorados.

Remitimos al lector a la tabla vista anteriormente

Profesión Relacionada: se determina en relación con la anterior, con la cual establece una relación de interdependencia. El manejo de éstos términos habilita al analista en una cierta destreza y conocimiento de los elementos relacionados con la puesta en escena

Significantes: Incluye cualquier elemento que genere significación y que pueda ser leído e interpretado en términos de imagen y sonido. Significante es un elemento del vestuario, una corbata por ejemplo, o un gesto del actor, o un decorado, etc.

IdPersonaje Asociado: variable dependiente de la tabla “Ejes y Personajes”, busca interrelacionar el elemento correspondiente con el significante incluido.

IdSubEspacio Asociado: Variable dependiente que relaciona los elementos de Sub-Espacio, de acuerdo con el tipo de significante que se introduzca.

Historias Asociadas: se trata aquí de realizar una relación dentro de los términos de la historia. Diferenciamos de éste modo cuándo un significante se refiere a la diégesis y en esa medida ordenamos sus elementos. El analista determina un elemento que identifique la historia y lo incluye en ésta casilla de manera metódica, en relación con los acontecimientos.

Debemos tener en cuenta que la inclusión de un significante no implica necesariamente la relación con todos los elementos que aquí exponemos. Las categorías sígnicas se van llenando poco a poco y así, posteriormente, podremos ordenar y establecer las relaciones que nos muestren los términos comunes creando taxonomías de las categorías ya escritas.

De las Áreas Técnicas de la Cinematografía:

f. Los elementos de “Profesionales”:

Ésta tabla muestra los elementos “Profesionales” que nos determinan los valores a incluir. Los valores comprendidos aquí se encuentran expuestos en la tabla correspondiente, ya explicada.

Tabla 13: Profesionales:

Profesionales
IdProfesional
Profesión
IdSubcategorías
Especificaciones

Relaciones

Profesionales	→	Autores
IdProfesional	[1 → ∞]	IdProfesión
Profesionales	→	Equipo La colmena
IdProfesional	[1 → ∞]	Id profesional
SubcategoríasProfesionales	→	Profesionales
IdSubcategorías	[1 → ∞]	IdSubcategorías

Los elementos aquí expuestos se presentan de manera interdependiente con la tabla “Sub-Categorías Profesionales”. No vamos a profundizar en éste aspecto al constituir un elemento del que ya hemos hablado suficientemente al incluir la totalidad de sus términos en la tabla respectiva.

g. Las “Categorías Profesionales”:

Los elementos de ésta tabla son los que se señalan a continuación, con sus respectivas relaciones:

Tabla 14: Categorías Profesionales:

CategoríasProfesionales
IdCategoría
Categoría

Relaciones

CategoríasProfesionales	→	SubcategoríasProfesionales
IdCategoría	[1 → ∞]]	IdCategoría

IdCategoría: valor autonumérico que da cuenta de los elementos a introducir

Categoría: término utilizado para expresar las categorías que comprende la división del

quehacer cinematográfico, de acuerdo con los parámetros del Ministerio de Cultura.

h. Las “Subcategorías Profesionales”:

Tabla 15: Sub-Categorías Profesionales

Sub-Categorías Profesionales	SubcategoríasProfesionales
IdSubcategorias	
Subcategorias	
IdCategoría	
Descripción Subcategorias	

Relaciones

CategoríasProfesionales	→	SubcategoriasProfesionales
IdCategoría	[1 → ∞]	IdCategoría
SubcategoriasProfesionales	→	Elementos Rodaje
IdSubcategorias	→	Subcategorias profesionales
SubcategoriasProfesionales	→	Profesionales
IdSubcategorias	[1 → ∞]	IdSubcategorias

IdSub-Categorías: Valor autonumérico que se incrementa automáticamente a medida que se introducen datos

Sub-Categorías: Se corresponden con los elementos profesionales del quehacer cinematográfico. Es una variable independiente en ésta tabla.

IdCategoría: Es una variable dependiente y se actualiza automáticamente al ser relacionada con el respectivo término de ésta tabla

Descripción Sub-Categorías: se pretende incluir elementos que describan el quehacer profesional a manera ilustrativa y para información del analista. No es un elemento de relevancia para el analista, excepto en la medida en que aporta conocimientos sobre la técnica cinematográfica y sus oficios.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

1 ECO, U. *Signo*. Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1988. P. 57. La clasificación de Peirce se ha explicado y puesto en práctica frecuentemente, nosotros hemos tomado como base la presentación que del Signo hace Umberto Eco por considerar su planteamiento bastante exhaustivo y metodológico.

2 LOTMAN, Y. *Semiótica del Cine*.

3 Para ampliar los términos de la semiología, consideramos pertinente remitir al lector a los estudios que han realizado Umberto Eco, estableciendo una teoría del signo muy completa y, Giraud, quien en su libro *La Semiología*, realiza una distinción y definición de los códigos lógicos, estéticos y sociales. Estos textos han servido de base para ésta investigación.

4 LOTMAN, Y. *Semiótica del cine*.

5 Existen escalas de planos y de campos que comprenden los términos primerísimo primer plano o gran plano general, entre los extremos de la escala. No desestimamos dichas escalas, simplemente hemos asumido ésta de carácter simple y sencillo ya que en el previsionado del film a analizar se observó que las soluciones estilísticas eran básicamente intermedias.

6 CASETTI Y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*.

7 La actualización en cascada se ha activado con todas las relaciones interdependientes de tal manera que el analista sólo escriba una vez cada término y cuando éste reaparezca para ser relacionado, tan sólo se tienen que escribir los primeros caracteres y el término se actualiza y escribe como en un autotexto.

II.4 . Fase de Ejecución del modelo

La fase de Ejecución del modelo de análisis comprende la adaptación propuesta - en tanto que plantilla de análisis -, del recorrido trazado por Erwin Panofsky para el análisis de la pintura renacentista; y que aplicaremos aquí - adaptándonos a las características y condiciones que exige un film -, según 3 niveles: Pre-Iconográfica, Iconográfica e Iconológica.

El procedimiento efectuado para la adaptación del modelo iconológico de Panofsky a los términos del film surge - a efectos del *Modelo de Análisis Iconológico* -, como el producto de la traslación en términos lingüísticos del conglomerado de componentes filmicos. Para éste fin, se consideran tres áreas que conforman la naturaleza del relato cinematográfico y que se integran con los tres niveles que propone Panofsky.

Tenemos en cuenta, en primer lugar, que en el film interactúan los elementos técnicos propios y específicos del lenguaje cinematográfico; en segundo lugar consideramos que, al realizar el film, el autor se dispone a contar una historia, por lo cual debe tener en cuenta conocimientos y técnicas propias del relato audiovisual. Finalmente vemos que, se observan en el film elementos que pertenecen a la cultura que representa el film y que conforman una estructura semiótica identificable en los márgenes mismos del plano, la secuencia, y en una palabra, del film como texto.

Asumimos junto a Panofsky, que el nivel Pre-Iconográfico del análisis de una película, equivale al inventario de los elementos del film en términos de imagen y sonido y, al inventario de las categorías semióticas básicas. El nivel Iconográfico nos permite realizar una descripción cuantificable de los términos del relato en cuanto narración, es decir, vemos la forma como se organizan y construyen la historia y el discurso filmico.

Finalmente, en el nivel Iconológico nos proponemos una tarea de interpretación de los signos o de la semiosfera cultural que se ha construido, como manifestación de otra cosa

que se quiere significar. Es decir, realizamos una lectura en términos de cultura y para ello nos basamos en la definición de cultura que se expuso en la descripción de los términos de ésta tesis.

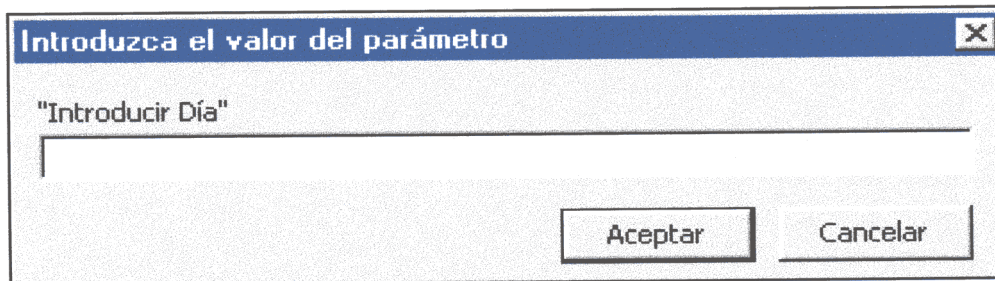
II.4.1. *Pre-Iconografía en el análisis Iconológico. El Inventario.*

En el nivel Pre-Iconográfico el analista interactúa con los términos del montaje de la película y con la semiosfera portadora de elementos culturales por dos caminos que dan solidez al análisis. El primero de ellos proviene de la fase de introducción de datos, donde el conocimiento de los elementos que se introducen en cada una de las pantallas, asegura que la Pre-Iconografía pueda constituirse en un inventario signico correcto.

El otro camino, tiene que ver con los elementos que esquematizamos en la pantalla del ordenador o interfaz gráfica y que comprenden tanto los “Componentes Cinematográficos”, como los “Componentes Semióticos”. En este punto la acción del analista se dirige a la observación y separación de los elementos del nivel cinematográfico: imagen y sonido, pero también a la diferenciación de los elementos semióticos que componen el universo signico de la obra.

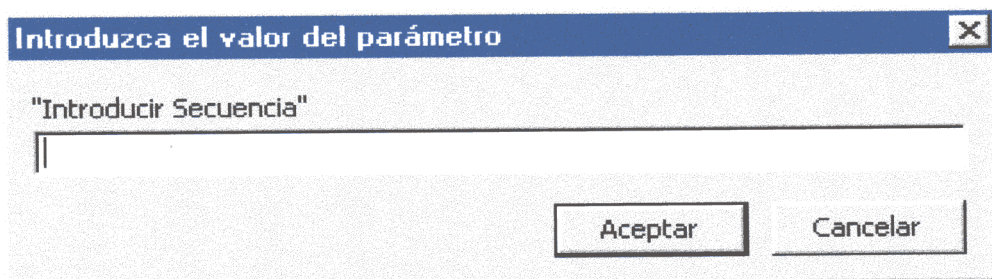
Componentes del relato

Componentes Cinematográficos	Componentes Semióticos
Elementos de Imagen y Sonido	Elementos de la historia: Espacios, Personajes, Acciones y Tiempo Elementos de la Semiosfera Filmica: Vestuario, Ambientación, Decorados e Historias Asociadas



Intrefaz 14. Parámetro de Consulta en Día

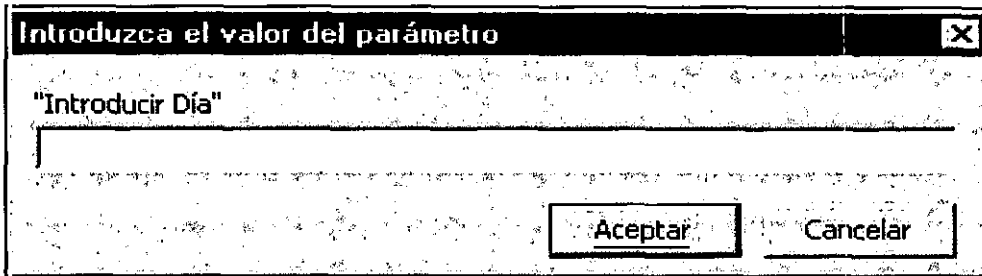
Preguntamos, de acuerdo con nuestra segmentación por un día en particular o como en este caso, buscamos saber sobre el anterior Espacio en un parámetro sin límite de días. Cubrimos entonces todos los días del film.



Interfaz 15. Parámetro de Consulta en Secuencia

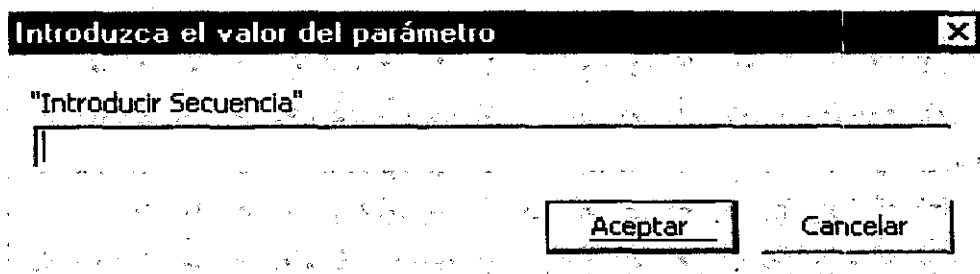
Preguntamos con este último parámetro si queremos averiguar por una secuencia en particular o como este caso lo indica, en todas las secuencias del film.

Obtenemos de inmediato la interfaz de Componentes Cinematográficos con la segmentación que hemos trazado y que mostramos a continuación, añadiendo que existen 35 registros que comprenden dichas características. De ellos podemos obtener la siguiente información cuantificable y a primera vista, mediante la lectura de los datos:



Intrefaz 14. Parámetro de Consulta en Día

Preguntamos, de acuerdo con nuestra segmentación por un día en particular o como en este caso, buscamos saber sobre el anterior Espacio en un parámetro sin límite de días. Cubrimos entonces todos los días del film.



Interfaz 15. Parámetro de Consulta en Secuencia

Preguntamos con este último parámetro si queremos averiguar por una secuencia en particular o como este caso lo indica, en todas las secuencias del film.

Obtenemos de inmediato la interfaz de Componentes Cinematográficos con la segmentación que hemos trazado y que mostramos a continuación, añadiendo que existen 35 registros que comprenden dichas características. De ellos podemos obtener la siguiente información cuantificable y a primera vista, mediante la lectura de los datos:

Tabla 16: Datos en Componentes Cinematográficos

Elementos Cuantificables	Datos Obtenidos
Día	5
Secuencia	26
Espacio	Prendería
Sub-Espacio	Despacho Prendería
Personajes	Victorita, Prendero
Nº de Planos rodados	21

De este modo empezamos a obtener información objetiva mediante la observación de los elementos de acuerdo con nuestros intereses, pero el modelo exige que se recorra un camino más amplio para ir rellenando los datos que podemos obtener, así que damos paso a un siguiente paso mediante la explicación de otras posibilidades de acceso a la información que organiza el *Modelo de Análisis Iconológico*.

Si pasamos a la interfaz de los Componentes Semióticos, podemos observar que mediante otro procedimiento de selección de la información podemos mirar datos sobre interrelaciones o entrecruzamiento de categorías de gran utilidad para el análisis. Algunas de dichas interrelaciones se pueden expresar así:

- Relación de los Espacios y los respectivos Sub-Espacios
- Relación de los personajes que ocupan un Espacio dado. Con ello observamos también las relaciones que se establecen entre los personajes y entre los Espacios y los Personajes que lo habitan
- Relación de la secuencia con sus respectivas acciones (descripción de la secuencia), y los respectivos Espacios que comprenden las mismas. Asociados a su vez con el tiempo en su dimensión episódica: día y, con la secuencia correspondiente

- Relación del tiempo y la secuencia. Valores absolutos del tiempo por secuencia y otras relaciones que dan cuenta del tiempo y los planos.

El nivel de los Componentes Semióticos surge del procedimiento de sincronización efectuado por el analista en la fase de introducción de datos y en el que asoció los significantes observables con las categorías pertinentes. A continuación, tomamos esos datos y creamos una taxonomía que sirve a los fines estadísticos, los cuales buscan dar datos a través de las relaciones surgidas mediante los términos asociados y teniendo en cuenta los siguientes parámetros:

- Una división general en la que se separan: Objetos, Sujetos, Actuaciones de los personajes y Acontecimientos; en tanto que elementos diferenciables, observables y generadores de significaciones por sí mismos y en sus relaciones.
- Unas sub-categorías, basadas en la división profesional del trabajo cinematográfico y que dan cuenta de elementos de análisis tales como el vestuario, la ambientación, los decorados y las historias del film. Nuestro cometido investigativo se sitúa, entonces, al hilo del aforismo ya mencionado: lo que sirve para la construcción, también debe servir para la de-construcción.
- Unas profesiones que se relacionan con las sub-categorías anteriores. Se trata nuevamente de categorías profesionales pero asumidas dentro de una taxonomía amplia y relacionadas como es lógico con una mayor división del trabajo cinematográfico. Remitimos al lector al modelo o plantilla titulada “Presupuesto/Coste de la película largo/cortometraje”, que se divide en 12 capítulos y abarca todas las áreas del trabajo cinematográfico que explicamos anteriormente.

En estos términos, vemos que la acción del analista se centra en crear las asociaciones o relaciones según un criterio que aduce por un lado, su conocimiento de la actividad cinematográfica pero también - por otro lado -, su propio conocimiento heurístico e intuición

sintética, la cual le permite discernir qué elementos tienen significación.

En lo concerniente al trabajo cinematográfico, el analista neófito puede apoyarse en el uso y/o consulta bibliográfica pertinente, como por ejemplo la lectura de un manual que explique y de cuenta de la división y clasificaciones existentes dentro del trabajo cinematográfico.

Sin embargo, también debe tener en cuenta las peculiaridades del *Modelo de Análisis Iconológico*. Es importante saber que la estructura del modelo ha separado el audio y la imagen en dos líneas autónomas que conforman estructuras dendríticas distintas que se fusionan - posteriormente - a través del montaje de relaciones que efectúa el modelo. Este procedimiento lo podemos observar en la tabla “Sonido y Montaje” de la fase de introducción de datos, y además, en la interfaz de Componentes Cinematográficos, de la cual transcribimos los términos a continuación

Tabla 17: Elementos de Imagen y Sonido

Imagen
Sonido (Voces)
Planos
Actores en Audio
Ángulos
Diálogo In
Movimientos de Cámara
Diálogo Off
Altura de la Cámara
Tiempo de la Secuencia
Actores en Imagen
Actores en Profundidad

Para desarrollar lo concerniente a la semiótica propiamente dicha, se sugiere agudizar la comprensión de “lo semiótico” teniendo en cuenta algunas definiciones y conceptos que transcribiremos a continuación, remitiendo al lector al conocimiento de las mismas a través de las fuentes citadas y considerándolas punto de partida en éste análisis:

- El signo es un sustituto del objeto, por lo tanto, no representa la totalidad del objeto, sino que, “mediante diferentes abstracciones, lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilidad práctica”ii.

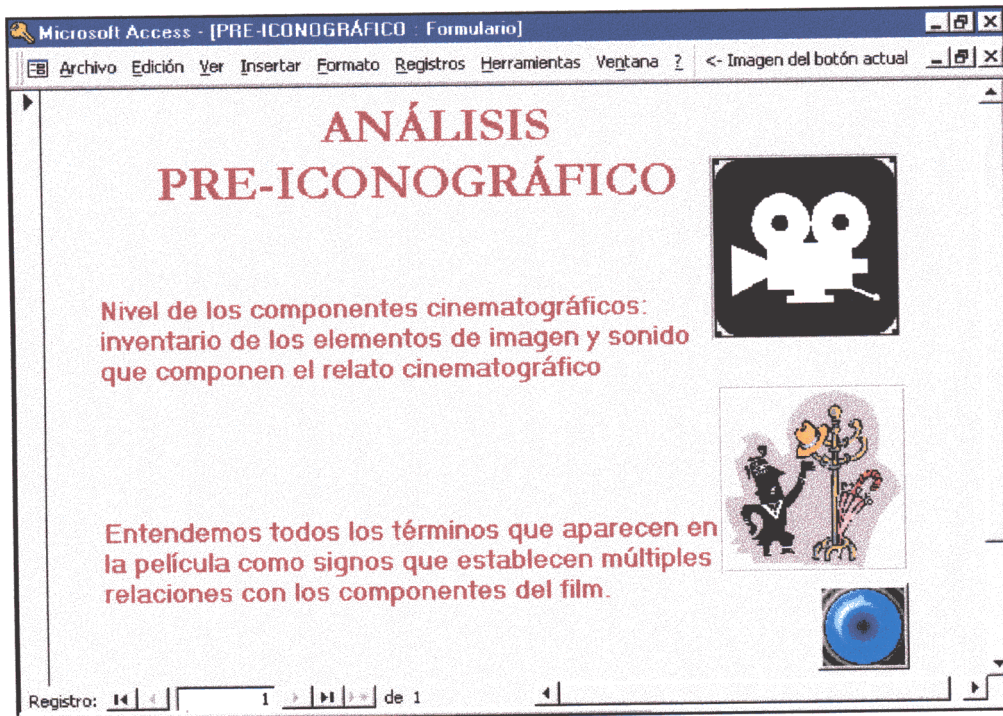
- “El signo es una sustitución material de los objetos, fenómenos o conceptos, con lo cual facilita el intercambio de información en la sociedad”iii.

- Proponemos enfrentarnos al signo al hilo de los términos sugeridos por Peirce, quien determina la relación entre el signo con el objeto que sustituye como: Índice Icono, y Símbolo. El índice es el signo que tiene una conexión física con el objeto que sustituye, como por ejemplo el dedo que indica o señala una dirección; el icono, es un signo que remite al objeto según una semejanza, como por ejemplo el caso de una fotografía, pero también un diagrama o un organigrama que mediante una abstracción mental reproduce las relaciones entre las partes; finalmente, el símbolo, es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina mediante convenciones, como en el caso del signo lingüístico y también de los códigos sociales.

- La cultura es un término a considerar, al hilo de la Antropología, y que comprende los simbolismos, las pautas de comportamiento y los usos de la vida social, los cuales se subdividen en categorías que definen el término cultura y que tomaremos de base para leer e interpretar la Semiosfera filmica

Finalmente, sugerimos realizar una síntesis a la manera de conclusiones sobre la importancia de los elementos cinematográficos en el film analizado. De este modo, el análisis Pre-Iconográfico se habrá completado y se dará paso al nivel Iconográfico, analizando el relato propiamente dicho. Un ejemplo de cómo proceder se observa al final de ésta tesis, en el ejemplo que realizamos en el caso de La colmena. Veamos a continuación la fase Pre-Iconográfica a través de sus interfaces.

II.4.1.1. Interfaz Pre-Iconográfica



Interfaz 16. Panel del Nivel Pre-Iconográfico

La interfaz Pre-Iconográfica se sub-divide en dos interfaces de tipo relacional. Por un lado, la Pre-Iconografía del film abre las posibilidades al estudio de los Componentes Cinematográficos y por otra parte, se abre el camino para un primer estudio de la Semioesfera cultural que propone el autor cinematográfico, a través del acceso a Componentes Semióticos.

II.4.1.2. Componentes Cinematográficos

Microsoft Access - [Análisis de La colmena]

Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana 2 <- Imagen del botón actual

LA COLMENA

Día 1 **Secuencia** 26

Espacios PRENDERIA

Sub-espacio Despacho Prenderia

IMAGEN

Planos
01. PM de Prendero y Victorita que vienen del fondo de la prenderia, en dirección a cámara que está ubicada en el umbral de la puerta. al llegar frente a cámara esta mira sobre

Ángulos Contrapicado

Movimientos de cámara Panorámica

Altura de la cámara Altura media de los dos personajes, de pie

Tiempo 0:00:21

Actores en Imagen Prendero, Victorita

Actores en profundidad Prendero, Victorita.

SONIDO

Actores en Audio PRENDERO

Diálogo In ¿Tú eres la que necesitaba dinero?

Diálogo Off

Registro: 1 de 35

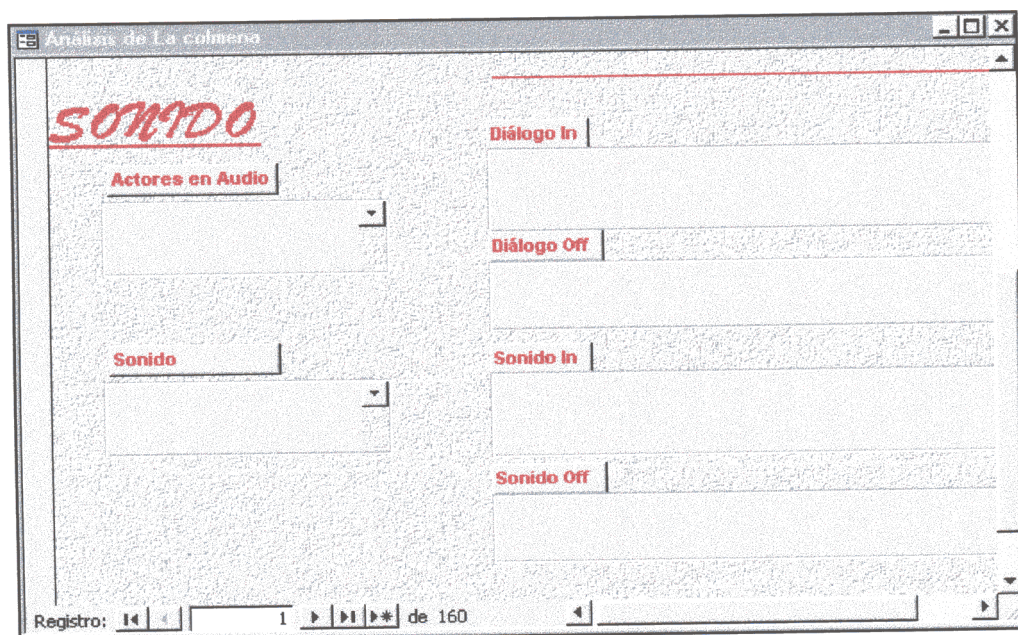
Vista Formulario MAYUS

Interfaz 17. Componentes Cinematográficos: Elementos de Imagen y Sonido

Esta interfaz de Componentes Cinematográficos nos remite exclusivamente a los términos del análisis en cuanto imagen y sonido. Se trata de una interfaz de diseño tipográfico que cumpliendo su función signica se presenta como una versión que traduce la imagen y el sonido filmico en términos lingüísticos, los cuales representan las relaciones de la matriz del montaje filmico. Aquí tenemos la expresión verbalizada y dactilográfica de los elementos de la película, o mejor, la traducción de la película en términos del lenguaje escrito, pero segmentada según nuestro interés gracias a los parámetros: espacios, día y secuencia.

Para mayor facilidad del análisis hemos separado en una interfaz complementaria, los términos del sonido: música y efectos sonoros, considerando la posibilidad selectiva que tendrá que efectuar el analista, ya que puede elegir encausar su enfoque analítico sepa-

rando sus masas significantes y preponderando uno u otro significantes, o eligiendo incluso omitir alguna de estas partes. Veamos los componentes de la segunda parte de la interfaz, en relación con el sonido:



Interfaz 18: Componentes Cinematográficos: el Sonido en la Pre-Iconografía

Aspectos pertinentes para la ejecución en este nivel:

El analista interactúa en este paso con la descomposición del film, en una estructura de relaciones que esquematiza y semeja el montaje cinematográfico. Aquí conviene tener en cuenta que se pueden analizar la totalidad de elementos que componen el film o asumir tramos parciales que se hayan definido previamente atendiendo a su pertinencia e importancia para el análisis.

Como se observa, añadimos aquí los elementos que nos permiten clasificar cualquier sonido, diferenciándolos de las palabras proferidas por los actores. Aquí podemos establecer las relaciones existentes con la voz en off, pero también con los fragmentos de sonido musicales, los ruidos y todo tipo de efectos sonoros que en la tabla de “Ejes y Personajes” habíamos señalado para el audio.

Continuando con la presentación de los elementos del análisis Pre-Iconográfico, encontramos que una vez vistos los elementos relacionados con la técnica cinematográfica y de los que sacaremos observaciones pertinentes a manera de conclusiones del nivel Pre-Iconográfico, pasamos a la observación e inventario de los elementos que construyen la semiosis filmica.

II.4.1.3. Componentes semióticos o Semiosis Fílmica

PRE-ICONOGRAFÍA

ESPACIOS	VESTUARIO
PERSONAJES	AMBIENTACIÓN
ACCIONES	DECORADOS
TIEMPO	HISTORIAS

Registro: 1 de 1

Interfaz 19: Componentes Semióticos en la Pre-Iconografía

Se trata de una interfaz de componentes relacionales, organizada en dos bloques cuya función consiste en mostrar las taxonomías que permitan al analista observar y entender las relaciones que surgen en un primer nivel del análisis.

Aunque esta interfaz no nos habla sobre cuáles elementos conforman la semiosis filmica, sí nos habla sobre algunas categorías que permiten la re-construcción de la semiosfera que estableció el autor cinematográfico en una primera instancia, para expresarse en el film mediante los elementos significantes.

Observamos la estructura Pre-Iconográfica del film, planteada según una doble ordenación visual que se muestra apoyada en el diseño tipográfico. Por un lado y agrupados a la izquierda en un bloque de cuatro elementos, tenemos los términos que constituyen los componentes del relato en tanto que historia narrativa: personajes, espacios, acciones y tiempo. A la derecha tenemos un grupo de elementos relacionados con la praxis del trabajo cinematográfico: vestuario, decorados, ambientación, historias.

El analista procede a conocer dichos elementos y la integración que entre ellos surge observando, o si desea imprimiendo, cada una de dichas interfaces que constituyen respuestas a preguntas básicas como el número de personajes en la historia, el número de espacios, el número de secuencias y acciones y la conformación del tiempo en cada secuencia, el vestuario empleado en cada secuencia o la conformación total del vestuario en la película, entre otras cosas.

En cuanto a los elementos de vestuario, ambientación, decorados e historias narradas; los cuales nos dan cuenta de estructuras semióticas construidas desde la praxis del trabajo cinematográfico y plasmadas a través de signos reconocidos socialmente, podemos agregar que la visualización de dichos elementos agrupados en su continuidad de acuerdo con los personajes, los espacios o las acciones a las que remiten, conforman una aproximación al primer inventario posible del universo semiótico del film.

Aspectos pertinentes para la ejecución en este nivel:

El análisis Pre-Iconográfico se ha planteado dentro del conocimiento y la observación que permiten el inventario de los términos del film. Sin embargo, el aspecto semiótico, como hemos dicho corresponde a la construcción o desvelamiento de la semiosfera creada por el autor filmico para un film en particular.

Debemos tener en cuenta que para llegar a este punto, se han dado unos pasos previos de gran importancia y que queremos destacar aquí para entender mejor el procedimien-

to relacional que se plantea en esta interfaz. En primer lugar, se han introducido los datos referentes a las significaciones del film y a continuación, el analista procedió de manera asociativa, como ya hemos dicho, a crear los enlaces pertinentes que asegurasen las posibles relaciones y descubrir poco a poco todo lo que puede sugerir significación en el film.

Es importante destacar que el aspecto semiótico considera como ejes de la significación las siguientes posibilidades, que se contemplan en la interfaz “Significantes Visuales” y con las que el analista realiza las asociaciones que lo llevarán al encuentro de los términos significantes que ofrece la interfaz “Semiosis Pre-Iconográfica” y que podemos resumir así:

- Todos los objetos o al menos gran parte de ellos pueden generar significaciones y asumir el valor de signos en el film
- Todos los sujetos o al menos gran parte de ellos pueden generar significaciones y asumir el valor de signos en el film
- Todas las actuaciones propias de los personajes o al menos gran parte de las mismas, pueden generar significaciones y asumir valores signicos en el film
- Todos los acontecimientos o al menos gran parte de ellos pueden generar significaciones y asumir el valor de signos en el film

Otras posibilidades de significación, - que no contemplamos en esta interfaz -, como por ejemplo la función signica que en un momento dado pueden asumir dos planos desde su sintaxis, o bien la utilización del cine de montaje que normalmente sugiere realismo y efectos documentales, se observan en la interfaz de “Fotografía”. Estas asociaciones corresponden a las creadas gracias a los procedimientos técnicos del montaje y que se analizan en la interfaz que corresponde al campo de la imagen y que evalúa la fotografía.

El procedimiento asociativo que se sugiere en esta parte del análisis Pre-Iconográfico, pretende relacionar tanto las significaciones extraídas de elementos implicados con el trabajo técnico cinematográfico, como aquellas que corresponden a las significaciones correspondientes a la historia y el discurso filmico. Consideramos oportuno presentar una vez más la interfaz correspondiente a “Significantes Visuales”, la cual se activa en la fase de introducción de datos, y que reviste especial importancia en este momento.

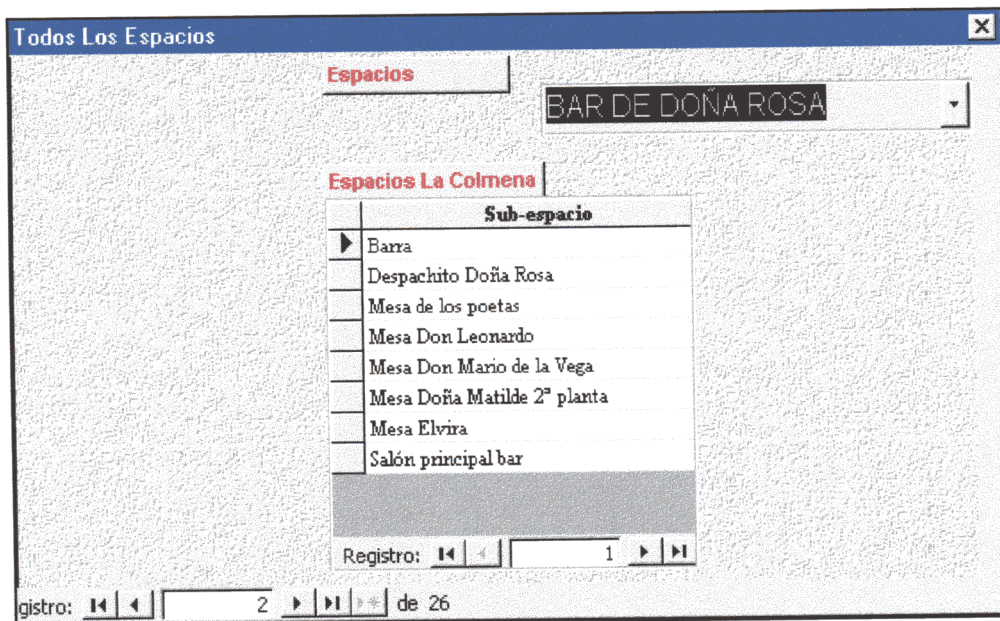
Interfaz 20: Construcción de la Semiótica Fílmica

Como se observa, los enlaces y asociaciones ofrecen un inventario preciso sobre la gran mayoría de términos observables en el film. Así, podemos obtener diversos listados que corresponden directamente al inventario Pre-Iconográfico. Aunque no es necesario que el analista imprima éstos listados, se sugiere una observación detenida de los mismos, que le conduzca a establecer las categorías que le permitan dar cuenta de las significaciones.

Una vez hecha la aclaración sobre la procedencia de los datos y lo importante de establecer dichas asociaciones, señalamos los posibles listados que se obtienen provenientes de la interfaz “Semiosis Pre-Iconográfica”:

- Inventario de los elementos componentes de la historia: Espacios, Personajes, Acciones y Tiempo. Mostramos a continuación las interfaces respectivas para ésta fase de observación de datos, en lo que tiene que ver con los elementos de la historia.

Espacios:



Interfaz 21: Relación de los Espacios y Sub-Espacios en el Nivel Pre-Iconográfico

Los datos que obtenemos son los que correlacionan el Espacio con todos sus respectivos Sub-Espacios. En este caso observamos cómo se nos muestran 8 registros de Sub-Espacios que dependen del Espacio bar de doña Rosa. El total de registros, señalados en la parte inferior bajo el número 26, se corresponde con el total de espacios existentes para el caso de La colmena. El número 2 que se establece en el registro corresponde a una ordenación numérica interna de la aplicación y que obedece al orden alfabético. Esta interfaz es un ejemplo de la dependencia existente entre términos. El término Sub-Espacio está contenido en el término Espacio y al variar este último, simultáneamente varían los del Sub-Espacio.

Personajes:

Pregunta espacios

CASA DOÑA VISI

	Secuencia	Significantes Visuales	Sub-espacio	Espacio
▶	11	Loro	Sala Visi	CASA DOÑA VISI
	11	Don Roque	Sala Visi	CASA DOÑA VISI
	11	Filo	Sala Visi	CASA DOÑA VISI
	11	Doña Visi	Sala Visi	CASA DOÑA VISI
	21	Julita	Cuarto principal	CASA DOÑA VISI
	21	Doña Visi	Cuarto principal	CASA DOÑA VISI
	33	Doña Visi	C comedor Visi	CASA DOÑA VISI
	33	Julita	C comedor Visi	CASA DOÑA VISI
	33	Don Roque	C comedor Visi	CASA DOÑA VISI
	41A	Doña Visi	Pasillo Visi	CASA DOÑA VISI
	41A	Julita	Pasillo Visi	CASA DOÑA VISI
*				

Registro: 1 de 11

Interfaz 22: Relación de los Personajes en los Espacios y Sub-Espacios del film. Nivel Pre-Iconográfico

Esta interfaz de la Pre-Iconografía, nos muestra el conjunto de personajes que confluyen en todos y cada uno de los espacios del film. El registro 10 (orden alfabético), corresponde al Espacio denominado Casa Doña Visi y vemos que allí se dan 4 secuencias (11 - 21 - 33 - 41A), las cuales se desarrollan en los Sub-Espacios: Sala Visi, Cuarto Principal, Comedor visi y Pasillo Visi. Instancias del interior de la casa de éste personaje. Observamos además la recurrencia de los personajes en la casa: Roque, Julita, Doña Visi y la presencia en una secuencia de Filo y del loro.



El elemento icónico que acompaña la interfaz, permite que el analista solicite la impresión de un informe de acuerdo con los parámetros de consulta realizados.

Acciones:

Espacios		ARRABAL		Sub-espacio		Cola comida
2Espacios La Colmena						
	Día	Secuen	Tiempo	Escenario	Descripción de la secuencia	
▶	4	24	Diurno	Exterior	Martín Marco hace cola para recibir alimentos donados por el Estado	
*	0					
Registro: 1 de 1						

Interfaz 23: Relación de las Acciones en los Espacios. Nivel Pre-Iconográfico

Observamos que en éste Espacio, sólo se da una acción que ocurre en el día 4 y en la secuencia, diurna y rodada en exteriores, que tiene el número 24. Los elementos que nos indican dichos datos se observan en cada registro. Comprobamos que existe un único registro. Esta interfaz nos permite hacer búsquedas definidas en cada una de las opciones que ofrece, es decir, podemos preguntar por un Espacio, o un Sub-Espacio determinado para saber qué tipo de acciones se dan.



El elemento icónico - análogo a los del entorno Windows -, permite realizar búsquedas particularizadas para observar directamente cada dato. Así, al colocar el cursor en la casilla Espacios podemos hacer una consulta directa sobre un Espacio de nuestro interés. Igual sucede al colocar el cursor sobre la casilla Sub-Espacio. Realizando de éste modo las consultas deseadas y obteniendo una visualización inmediata para constatar nuestras hipótesis.

Tiempo:

Interfaz 24: Relación del Tiempo en los Espacios del film. Nivel Pre-Iconográfico

Los datos relacionados con el tiempo tienen un parámetro de consulta en el campo Día. Para este ejemplo hemos seleccionado el día 2 y obtenemos que en este día, en el Espacio Bar de Doña Rosa, se rodaron 24 planos con una duración total de 4 minutos y 48 segundos. La opción Consulte Sumatorias abre otro camino para especificar datos que se consideren pertinentes.

Hasta aquí hemos visto la forma de proceder en cuanto a los componentes de la historia, sin embargo, éste trazado busca sólo dar muestra de las formas de interactuar dentro del modelo y no tiene pretensiones de análisis en sentido amplio, para un análisis sobre los resultados que se obtengan, remitimos al lector a la parte final de ésta tesis en la que explicaremos a través del análisis de La colmena, algunas de las posibilidades del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Enumeramos a continuación los listados que surgen directamente del otro bloque estructurado dentro de la Pre-Iconografía y que comprende el nivel de Componentes Semióticos:

- Inventario de todos los elementos significantes del vestuario en relación con un personaje dado

- Inventario de los elementos de ambientación: mobiliario y atrezzo
- Inventario de los decorados del film, lo cual incluye Espacios y Sub-Espacios
- Inventario de todos los acontecimientos relacionados con el respectivo personaje o personajes que involucra
- Inventario visto en contínuum de las historias que se observan en el film y tienen que ver con uno o varios personajes asociados separadas por secuencias o por espacios de acción

Tendremos en cuenta la semiosis producida en torno a las significaciones del vestuario, de la ambientación, la relación de los personajes en un determinado Espacio o Decorado y el contínuum que se produce con las historias de los personajes; como principales elementos que nos permiten iniciar el análisis en su fase Pre-Iconográfica y obtener una primera aproximación al universo semiótico creado por el autor cinematográfico para el film.

A continuación dejamos de lado el inventario Pre-Iconográfico, - como vimos, más relacionado con los elementos propiamente cinematográficos -, y damos paso al siguiente nivel dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*: el Iconográfico. Veremos aquí la reconstrucción del film como relato, a través del planteamiento de la Narrativa Audiovisual, el cual se presenta con otras relaciones y otras categorías que permiten ver la construcción del relato en tanto que historia y discurso.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

Ejecución del Modelo. Nivel Pre-Iconográfico

1 Existen muchos manuales y libros que explican las técnicas cinematográficas, sin embargo, anotamos que el perfil de nuestro analista contempla el conocimiento de éstos términos básicos. Sugerimos en cualquier caso el *Manual práctico para iniciarse como Director de Cine*, de Jacob Most. Ediciones CIMS, 1998.

2 Eco, U. *Signo*. Ed. Labor, S.A.. Barcelona, 1988. Traducción de Serra Cantarell. P. 28.

3 LOTMAN, Y. *Estética y Semiótica del Film*. Col. Punto y Línea. Edición Gustavo Gili, S.A., 1979. P. 8.

II.4.2. *Iconografía en el Modelo de Análisis Iconológico. La descripción*

El análisis en su fase Iconográfica propone dividir y analizar el film desde el punto de vista del relato, es decir, asumiendo la dicotomía historia y discurso como estructura del análisis. La historia, el qué del relato, qué contamos; responde a las preguntas: ¿Quiénes cuentan?, ¿Dónde cuentan?, ¿Qué les sucede?, ¿Cuándo cuentan? y, ¿Qué significado tiene esto que se cuenta?, y la analizamos separando sus partes o elementos componentes: personajes, espacios, acciones y tiempo.

El discurso nos habla de la forma propia y particular de contar dicho relato. Aquí hablamos de ¿cómo se cuenta?, teniendo en cuenta que el texto se construye con imágenes y sonidos. Nos centramos entonces en la construcción del mundo creado por el autor y del que proponemos tener en cuenta algunos aspectos:

- La imagen cinematográfica debe considerar siempre su naturaleza especular, en esa medida las imágenes y sonidos del cine son, en sí mismas, huellas de lo real
- El autor cinematográfico construye un relato que muestra un mundo posible expresado con imágenes y sonidos. La recreación de dicha realidad, toma como base la lógica del mundo real.
- El mundo posible creado por el autor cinematográfico es una propuesta y una visión del mundo real, construida, ordenada y representada sobre la base de la discontinuidad del plano.
- Los componentes cinematográficos, narrativos y semióticos, manifiestos en una pluralidad de significantes diversos, se integran a través de la imagen y el sonido - cinéticos -, dando origen a un único discurso.
- El discurso del autor se fundamenta en conceder valores sígnicos a aquellos elementos que - considera -, conducen a una comprensión del mundo posible y le permiten contar su historia

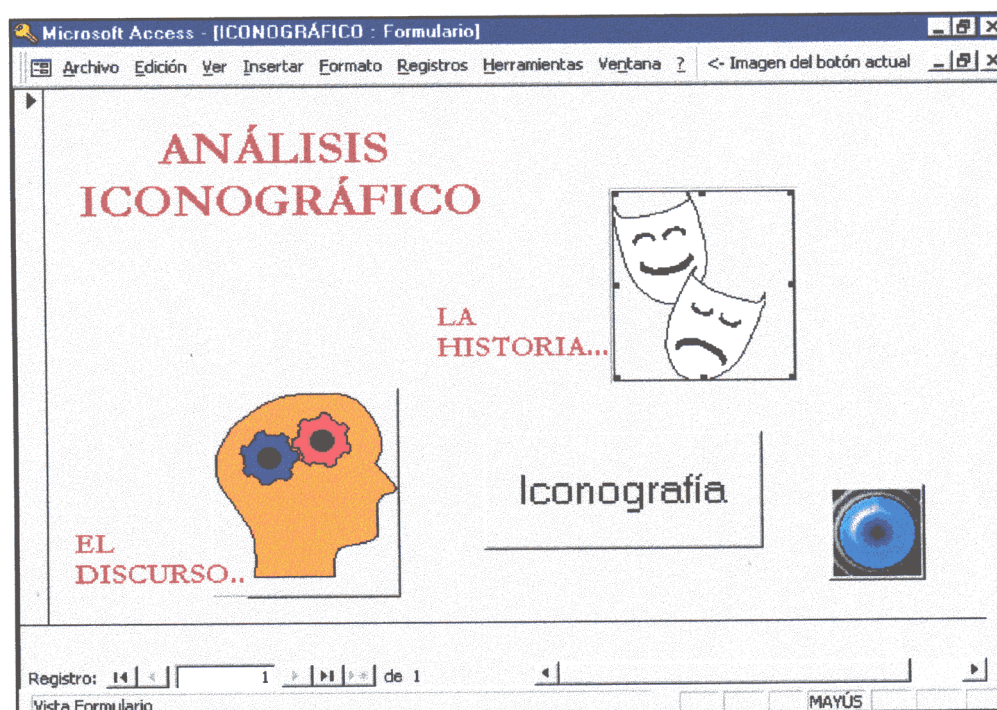
Tomando como base estas premisas de trabajo, el analista busca un desglose de los términos asociados, por lo que su ejecutoria dentro del nivel Iconográfico se centra en:

- Observar el discurso según las partes contempladas por la historia, pero, vistas en su continuidad. No la continuidad del texto cinematográfico, sino la del discurso en tanto relato observado sincrónicamente.
- El mundo creado por el autor, ese mundo posible del que hemos hablado, y que ha expresado mediante un discurso propio y particular, debe plantearse asumir que los elementos de significación son una síntesis del significado.
- El ordenamiento propuesto permite, entonces, el conocimiento del film o la construcción del mismo, de una manera transversal.
- La historia, además de la definición ya señalada, en tanto que abstracción, es también la síntesis de unos acontecimientos que el autor expresa ordenadamente y condensados como símbolos.
- La construcción de espacios, ambientes, personajes e incluso las acciones que se desarrollan y las historias que acaecen en el film, se expresan mediante símbolos y por tanto sus conceptos, son síntesis y valores simbólicos.
- El film con sus múltiples términos de imagen y sonido, no es otra cosa que la manifestación de diversas relaciones signícas que podemos considerar sintomáticas de la cultura y que se representan creando estructuras semióticas jerarquizadas que nos hablan de una semiosfera de la cultura aplicable a éste o aquél mundo posible. Saber o descubrir cómo se representan señala un conocimiento dentro del discurso en el que pretendemos adentrarnos a través del *Modelo de Análisis Iconológico*.

El analista construye una Iconografía tomando como base los significantes asociados y a los que puede aportar una descripción, orientándose por los términos del significado que las fuentes basadas en la historia, la literatura, la sociología, etc., han aportado sobre el tema y, de las que el director o creador extrajo - también - sus primeros significados.

El acceso a los elementos Iconográficos, se realiza mediante la interfaz “Significantes Visuales”, en la cual el analista, previa consulta de las fuentes literarias, realiza una confrontación de los significantes con realidades culturales próximas y/o similares para conocer la procedencia de los elementos y el sentido que dichos signos han tenido al producir significados en un momento histórico determinado.

II .4.2.1- Interfaz Iconográfica



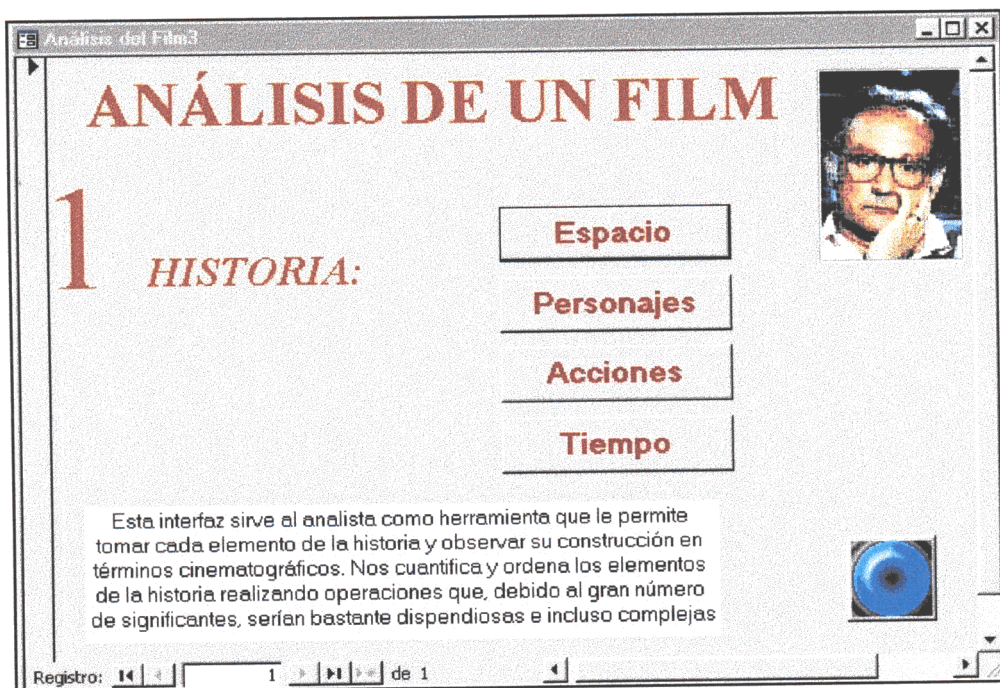
Interfaz 25: Panel Iconográfico

La interfaz Iconográfica se construye bajo una triple clasificación que comprende la historia, el discurso y la Iconografía. Atendiendo a su función, podemos señalar que se trata de una interfaz de componentes relacionales pues sus enlaces nos remiten a otras pantallas que establecen relaciones o asociaciones entre los distintos elementos componentes del análisis.

También se trata de una interfaz metodológica, pues responde a uno de los pasos estructurales de la metodología del *Modelo de Análisis Iconológico*. Hablar de historia y discurso significa diferenciar la estructura del film en términos de relato, y con ello nos adentramos en un planteamiento incluido en la dimensión morfológica de la Narrativa Audiovisual. A su vez, nuestra metodología plantea que el film debe observarse en sus elementos de significado por lo que accedemos a la Iconografía que construyó el autor para éste film en particular.

La interfaz Iconográfica cubre, como dijimos, tres niveles procedentes de diversas estructuras dendríticas, las cuales procederemos a explicar a continuación en lo que tienen que ver con el film en términos del relato: el nivel de la historia y el nivel del discurso; y en lo que tienen que ver con el film en tanto que obra incluida en una semiosfera cultural que nos habla y nos remite al mundo circundante.

II.4.2.2. La historia



Interfaz26: La historia en el relato cinematográfico. Iconografía.

Interfaz metodológica y de diseño icónico-tipográfico, en la que se plantea el análisis del nivel de la historia con sus componentes: Espacios, Personajes, Acciones y Tiempo. El objetivo de esta interfaz consiste en dar paso a las diferentes estructuras que permitan conocer cómo se realizó la construcción del film tomando como base los componentes de la historia.

Espacio: definido como el lugar en el que se sucede la acción, alberga implícitamente la Sub-Categoría del sub-Espacio y da cuenta de las localizaciones del film.

Personajes: son los actores que representan las historias contándolas. En nuestro modelo, los personajes se constituyen dentro de la tabla Ejes y Personajes

Acciones: se conforman mediante la representación de las diversas situaciones que permiten contar la historia del personaje.

Tiempo: hace relación al tiempo del discurso, del cual asumimos como medida mínima la relación que ofrece el tiempo del plano y las sumatorias correspondientes al tiempo por secuencias.

a. Definición de la historia

La historia, la hemos definido al hilo de los planteamientos de Todorov, como la traducción mental de imágenes visuales y acústicas en términos de significado. De ésta forma, el *Modelo de Análisis Iconológico* define la historia como una abstracción que el lector/espectador construye progresivamente y que sólo reconstruye en su totalidad al final del relato filmico.

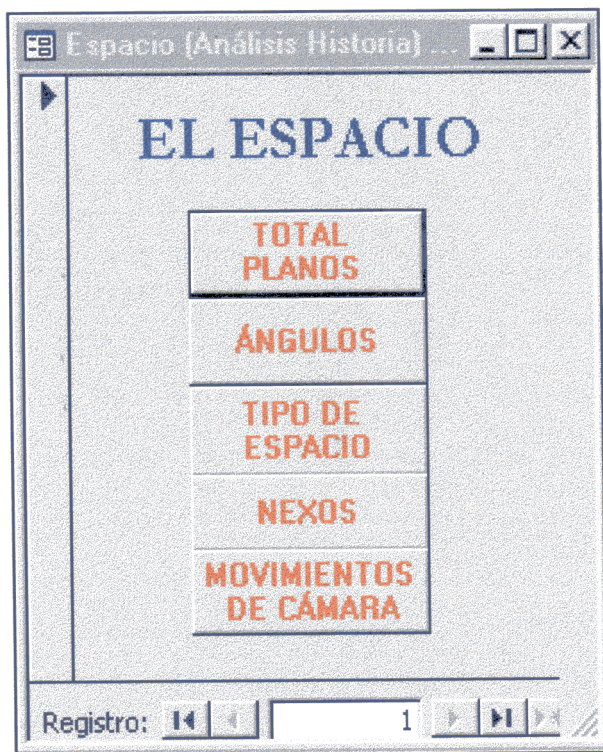
Esta interfaz que presentamos, define los elementos componentes de la historia y propone enlaces que nos permitan acudir de manera independiente a cada uno de ellos. El analista accede a cada estructura para conocer cómo se construyeron: los personajes, los espacios, las acciones y el tiempo.

Esta fase nos conduce hacia interfaces operacionales y nos ofrece datos basados en los cálculos que puede realizar el modelo aplicando la estadística descriptiva mediante diversas operaciones: cuenta planos, suma planos y/o tiempos, según la pertinencia de cada operación y, finalmente, organiza estructuras en continuo que den cuenta del film según taxonomías que permitan una observación global de los términos planteados y para ofrecer datos tales como media, moda estadística y en algunos casos, promedios.

b. Elementos componentes

La historia cuenta con 4 elementos componentes que expondremos a través de cada interfaz y sus respectivas funciones.

El Espacio:



Interfaz 27. Panel del Espacio

Interfaz de componentes operacionales, nos remite a los cálculos posibles vinculados al elemento Espacio. El *Modelo de Análisis Iconológico*, plantea observar el discurso de la cámara ofreciendo cálculos para el Espacio tales como el número total de planos de un Espacio y de todos los que componen la película.

El espacio como elemento de la historia tiene su expresión en términos del discurso de la cámara a través de las elecciones del autor para expresar

cada elemento del decorado como signo. En esa medida el espacio puede tener significación según los ángulos elegidos, el tipo de espacio mostrado, los nexos empleados para unir uno y otro plano y finalmente, los movimientos de la cámara.

Resulta bastante didáctico para el lector que interactúa con el *Modelo de Análisis Iconológico*, observar cada uno de los elementos que ayudan a definir el espacio en los términos de la historia, por ello vamos a mostrar cada interfaz y a hablar del planteamiento hecho para el espacio como elemento de la historia.

Total de Planos

Total planos por día y espacio

Espacios ARRABAL

Sub-espacio Cola comida

Total de planos 4

1

2

3

4 4

5

6

7

Planos por secuencias

Registro: 1 de 48

Interfaz 28: Total de planos por Días, Espacios y Sub-Espacios

Podemos observar desde diversas perspectivas la segmentación del Espacio en planos.

- Número total de planos en cada día
- Número total de planos según cada secuencia
- Número total de planos en Espacio y Tiempo

Iniciamos aquí la operatividad en la que el *Modelo de Análisis Iconológico* nos brinda posibilidades según los términos con los que nos vamos enfrentando y según la intuición del analista, el cual actúa como observador de las múltiples manifestaciones signícas. Se debe tener en cuenta que el modelo intenta dejar abiertos el mayor número posible de caminos para el análisis ya que cada film ofrece posibilidades diferentes para el análisis.

Nuestra metodología permite que el analista consulte el número total de planos teniendo en cuenta que el film se divide en otras unidades. Así, tomando como base el Espacio, y cada Sub-Espacio que lo conforma, el analista puede consultar el número de planos que se presenta en cada día de la diégesis. También, es posible saber la moda estadística, observando la mayor o menor recurrencia que el autor cinematográfico ha puesto en un Espacio, a través de la imagen.

Ángulos:

Ángulo	Número de Planos
Espacio	BAR DE DOÑA ROSA
Total de Planos	9
Contrapicado	
Contrapicado leve	
Frontal	9
Picado	
Picado leve	

Registro: 1 de 88

Interfaz 29: Ángulos y Total de Planos en cada Espacio

La posibilidad de contar los planos según la clasificación del ángulo elegido para cada plano, nos permite también conocer datos que desvelan la forma de construcción del relato cinematográfico. Podemos obtener una contabilidad que de cuenta del número de planos rodados con un ángulo frontal, picado o contrapicado, lo cual nos puede conducir mediante datos objetivos a hacer afirmaciones acerca de elementos estilísticos adoptados por el autor cinematográfico; aportando sentido a la significación del relato.



El icono al igual que en el entorno Windows, nos permite imprimir directamente desde ésta interfaz. El analista, obtiene un listado diferenciado de ángulos y planos por día y por espacios, que le servirá de apoyo para sus observaciones y posteriores afirmaciones a nivel Iconográfico.

Tipo de Espacio:

Tipo espacio (Análisis Iconológico)	
Secuencia	01A
Espacio	BAR DE DOÑA ROSA
Total de Planos	9
Dinámico descriptivo	
Dinámico expresivo	
Estático fijo	7
Estático móvil	2

Registro: 1 de 88

Interfaz 30: Tipo de Espacio según Planos y Espacios

La lectura de ésta interfaz del tipo de espacio, se determina según el parámetro del Espacio. Aquí, hemos consultado en el Bar de Doña Rosa, obteniendo resultados sobre el tipo de espacio más frecuente. Vemos que en la secuencia 01A, en la que hay 9 planos, 7 de ellos funcionan con la clasificación Estático fijo. Avanzando en los otros registros obtenidos, vemos que los resultados son similares en términos del espacio.

Otra forma de abordar el estudio del Espacio, es contemplando el tipo de movimiento que se da en el interior del rectángulo filmico. La propuesta la asumimos de acuerdo con la tipología dada por De Chio y Casetti, da cuenta de la huella que el autor implícito puede dejar a través de la cámara ofreciendo instrucciones al lector/espectador sobre las lecturas posibles de la imagen audiovisual.

Nexos

Forma del nexo entre planos	
Secuencia	01A
Espacio	BAR DE DOÑA ROSA
Total de Planos	9
Corte	8
Fundido encadena	1

Totales por espacio

Registro: ⏮ ⏪ 1 ⏩ ⏭ ⏴ de 88

Interfaz 31: Nexos existentes número de planos en cada espacio

Los nexos constituyen las relaciones que surgen entre uno y otro plano, pero también determinan las relaciones que se pueden dar entre segmentos textuales más amplios como pueden ser los episodios o las secuencias.

Movimientos de cámara

Movimientos de cámara

Secuencia: D1A

Espacio: BAR DE DOÑA ROSA

Total de Planos: 9

Cámara fija: 9

Cámara fija - Panorámica

Cámara fija - reframing

Panorámica

Panorámica - reframing

Panorámica - Travelling

Panorámica - Zoom in

Panorámica a la derecha

Panorámica a la derecha - Zoom in

Panorámica a la derecha - Zoom out

Panorámica a la izquierda

Panorámica vertical

Travelling

Travelling - Panorámica

Travelling - Zoom in

Zoom in

Zoom in - Panorámica

Zoom out

Zoom out - Panorámica

TOTALES POR ESPACIO

Registro: 1 de 66

Interfaz 32: Movimientos de Cámara, número de planos y espacios

Finalmente, los movimientos de cámara nos hablan expresamente de la forma como el autor cinematográfico muestra el manejo de la imagen construyendo significados mediante aquellas posibilidades técnicas que le permiten expresarse. El empleo de un zoom o de un travelling, respecto de la cámara fija, dan cuenta de una estructura de expresión mediante el lenguaje específicamente cinematográfico.

TOTALES POR ESPACIO

Para mayor precisión y globalidad de los datos que permiten el análisis, ésta interfaz emplea éste control con el que el analista puede acceder a conocer los datos de sumatoria de los diferentes Movimientos de Cámara, consultando el parámetro del Espacio. Es decir, podemos saber en un Espacio dado, qué tipo de Movimientos de Cámara se emplearon e incluso obtener datos medidos según el tiempo de los planos.

Sumatorias de Movimientos de Cámara

Espacios	BAR DE DOÑA ROSA
CuentaDePlanos	249
Suma de Tiempo	0:18:00
Movimientos de cámara	Cámara fija

Registro: 1 de 12

Interfaz 33: Total de planos según Movimientos de Cámara

Esta interfaz nos señala que en el Espacio bar de doña Rosa, de La colmena, existen 249 planos rodados con cámara fija y con una duración de tiempo de 18 minutos. Los registros nos señalan que existen 12 opciones de movimientos de cámara en dicho Espacio y que en pantalla tenemos la primera de ellas. El analista procederá a consultar cada una de ellas para determinar la pertinencia de las mismas.

Anotemos aquí una vez más que las posibilidades de ahondar en el manejo técnico del film varían de una película a otra. Consideramos de utilidad analizar el film mediante una medida como es el plano y el tiempo del mismo, ya que de éste modo podemos expresar de manera objetiva aquellos elementos que empíricamente y seguramente, tras el visionado, pueden constituir nuestra hipótesis o punto de partida.

Tras el análisis del Espacio y sus posibilidades en términos Iconográficos, el analista procede a interactuar consecutivamente y según considere pertinente, con los otros componentes de la historia. A continuación proseguimos la explicación de los términos en el mismo orden que lo plantea la interfaz Iconográfica.

Los Personajes:

Esta interfaz se plantea como una ficha que nos permita obtener datos técnicos correspondientes a cada personaje y a su vez, obtener cuantificaciones y operaciones en relación con los mismos y sus relaciones. Una vez más recordamos al lector que éste modelo realizado informáticamente requiere de un proceso de visualización que conduce a conocer mejor la operatividad del mismo. Consideramos que no tendría mayor sentido entregar una tesis en la que cada explicación significara un grueso de hojas que desvirtuaría el sentido didáctico que puede tener nuestra presentación metodológica informatizada, por lo que omitimos el informe correspondiente.

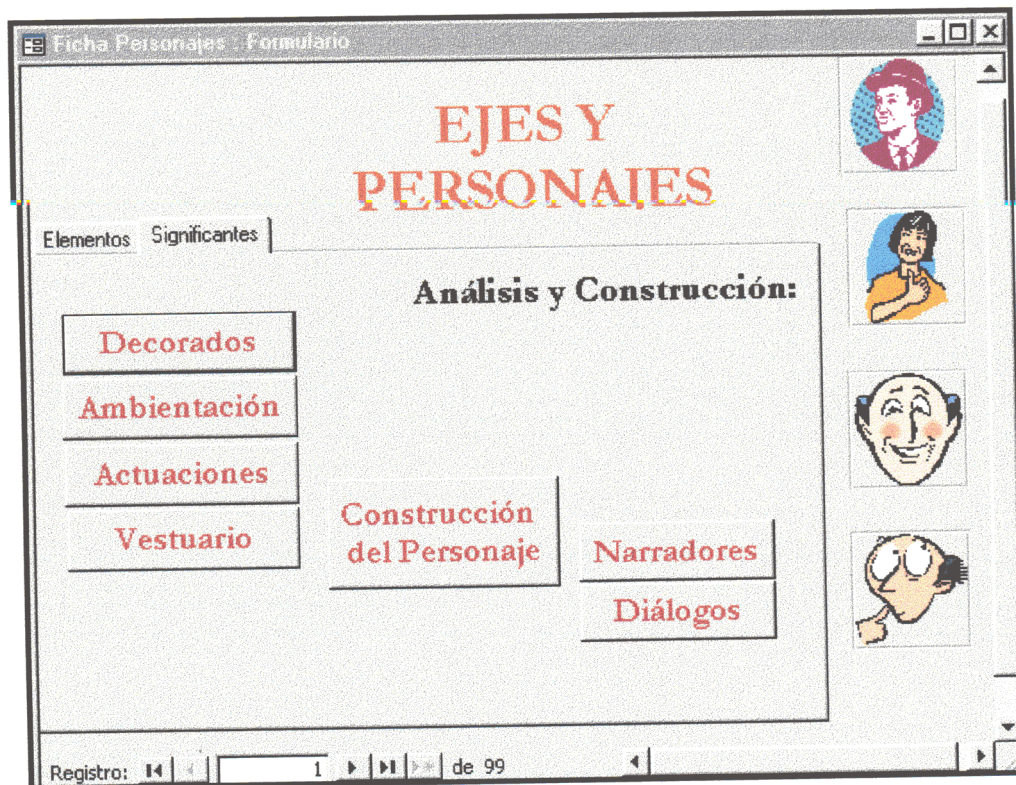
“Ejes y Personajes” constituyen una categoría que hemos unido por razones que responden al sentido de la estructuración del audio y de la aplicación del modelo. Sin embargo, en esta parte tenemos que centrarnos en el “Personaje” en sí mismo en los términos del relato cinematográfico como actor y agente que ejecuta la acción y nos narra una historia. En esta medida los personajes constituyen un conjunto sógnico que intentamos relacionar a la manera de una ficha que nos responda a sus principales características en términos sociológicos.

Veamos a continuación la interfaz que presentamos a la manera de una ficha compuesta de dos caras: “Elementos” y “Significantes” - una de ellas superpuesta sobre la otra -, y que corresponde al análisis de la construcción del personaje; con lo que damos entrada a las posibilidades que nos plantea el *Modelo de Análisis Iconológico*, en cuanto a la combinación de opciones y relaciones a contemplar dentro de la trayectoria del análisis.

Interfaz 34: Ejes y Personajes

Como se observa, los datos que se introducen en “Elementos”, responden a una ficha técnica y personal de cada uno de los personajes que actúa en el film. Su estructura equivale a la construcción de una etiqueta semántica que da cuenta del Personaje desde un punto de vista sociológico. Buscamos acceder con ello a la información de base que da origen a cada Personaje en una historia.

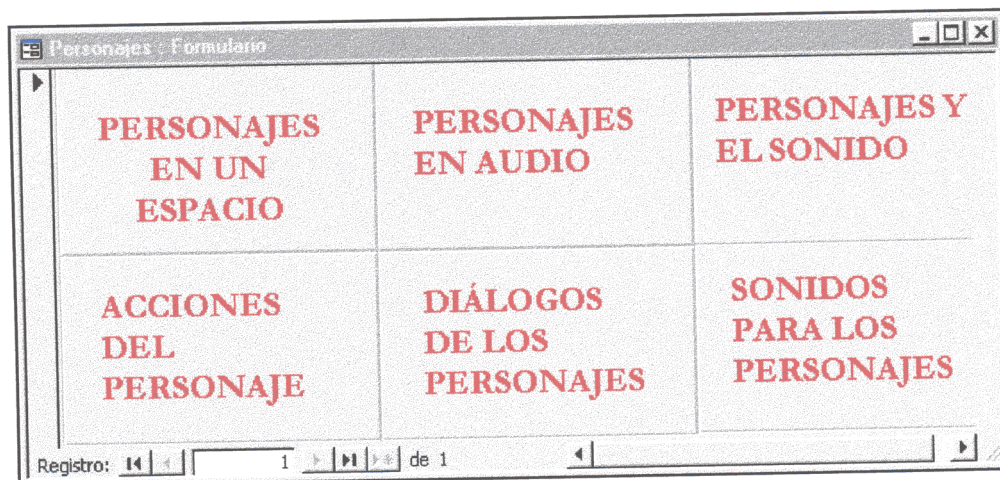
La otra cara de esta interfaz se representa por la pestaña llamada “Significantes” y que nos presenta a los Personajes agrupados en sus relaciones de significación tomadas desde la óptica de la construcción del film, es decir desde algunas secciones que representan el trabajo de significación semiológica en el film como puede ser el trabajo del encargado de vestuario, del encargado de la ambientación y finalmente del encargado de la localización de Decorados o Espacios en los que se realizará el rodaje cinematográfico. A estos datos accedemos desde los controles que asumen dichos nombres, ubicados en un conjunto que se agrupa a la izquierda de la interfaz.



Interfaz 35: Ejes y Personajes: Significantes

La interfaz “Significantes” viene, además, acompañada de un enlace denominado Construcción del Personaje, colocado en la parte central de la pantalla y que nos ubica en la fase operativa de localización de datos facilitándonos el obtener relaciones numéricas que expliquen las relaciones encontradas y finalmente, los enlaces que nos permiten ver en continuidad el discurso del personaje en términos del audio, el cual representamos como el análisis de los diálogos y la narración en continuidad.

A continuación mostraremos la interfaz construcción de los “Ejes y Personajes”:



Interfaz 36: Construcción de los Personajes

Pero por otra parte, ésta interfaz nos permite acceder a pantallas con las que vemos diferentes formas de organización de la información sobre la construcción del personaje en términos de imagen y sonido. Obtenemos a través de los controles Narradores y Diálogos, una ordenación que da cuenta a través de un informe en contínuum, de la forma como se organizan los significantes en torno al relato.

Personajes en un Espacio: se trata de una pantalla de consulta en la que tenemos un parámetro en Espacio y podemos obtener datos sobre el número de personajes que habitan un Espacio dado.

Personajes en audio: pantalla en la que mediante un parámetro en personajes, podemos preguntar acerca del número de planos y el tiempo de duración de los mismos, para un personaje dado. Podemos saber aquí el peso del audio para un personaje, relacionando el tiempo en que efectivamente le escuchamos.

Personajes y el sonido: Este control nos permite acceder a una pantalla cuyo parámetro pregunta por un personaje y nos arroja datos en términos del tiempo en que dicho personaje aparece relacionado con el sonido del film.

Acciones del Personaje: a través de éste control accedemos a un tipo de consulta con el que obtenemos una relación de las relaciones que se realizan según correspondan a cada

personaje. Se obtienen con ello datos acerca de los personajes que interactúan conjuntamente en una determinada acción.

Diálogos de los Personajes: como ya hemos dicho intentamos ver los diálogos en un continuum semiótico. Por ello, éste control nos ofrece un parámetro para preguntar por un personaje dado y de inmediato obtenemos un informe con los diálogos de dicho personaje.

Sonidos para los Personajes: accedemos a información con la cual relacionamos el continuum del sonido con un personaje dado.

A continuación exponemos el elemento acción y anotamos que el lector, debería interactuar directamente con el modelo ya que su estructuración tiene en cuenta el funcionamiento del pensamiento con base en las Nuevas Tecnologías. El lector visualiza e imprime de acuerdo con sus fines e interactúa en las pantallas a la manera de una navegación informática que le permite ir realizando múltiples trayectos para obtener sus resultados.

La Acción:

La interfaz que muestra las operaciones que se pueden realizar con la acción da cuenta de una ordenación metodológica que permite por un lado, observar a través de la pantalla y por otro, imprimir informes para poder observar la continuidad de la acción de acuerdo con los parámetros posibles. *Procederemos como hemos venido haciendo hasta el momento y explicaremos los elementos que operan con interfaces, a través de las mismas y enumeraremos las funciones del otro bloque que se puede presentar de manera impresa.*

La Acción la podemos contemplar en términos de uno u otro Personaje que la realice pero también la podemos considerar en los términos del número de planos que se empleen para su realización. Veamos entonces dicha interfaz:

Interfaz 37: Panel de la Acción

Esta interfaz nos da cuenta de las relaciones que el *Modelo de Análisis Iconológico*, puede establecer con los elementos componentes de la historia. Así, en primer término la Acción se contempla en su expresión dentro de la Secuencia y desde allí contemplamos su relación con el Espacio.

Acción y Espacio

Interfaz 38: Acción y Espacio según tiempo y número de planos

La Acción y el Espacio, es una relación interesante con la que el analista puede conocer cómo se fragmenta y organiza el Espacio según la descripción de Secuencia - Acción que se desarrolle. Las posibilidades como ya hemos señalado en otras ocasiones se dan mediante el número de planos y el tiempo de la imagen medido en planos. Se debe tener en cuenta que existe un parámetro en Espacio por lo que podemos mirar el comportamiento de la Secuencia y sus Acciones según el Espacio a elegir.

La estructura de la Acción por número de planos y el tiempo empleado por el autor cinematográfico para expresar las acciones que se desarrollan en cada Secuencia nos dan cuenta de medidas que nos llevan a proseguir por uno u otro camino. La fragmentación de la Secuencia es observable en la medida en que podemos relacionar tiempos asignados a cada Secuencia en relación con el número de planos rodados. Veamos cómo podemos ver la importancia del Tiempo en la Secuencia, acudiendo al control de “Sumatoria en un Espacio”, que contiene ésta interfaz.

Sumatoria en un espacio

Interfaz 39: Acciones y Espacios según tiempos y Planos Totales

La lectura que realizamos aquí se produce como una consulta hecha al parámetro Espacio: Bar de doña Rosa. Los datos que obtenemos nos dan cuenta de la importancia de dicho Espacio, en el que se han rodado 305 planos de un total de 899 que contiene la película, con una duración de 32 minutos y 28 segundos. La interfaz anterior nos había mostrado 31 registros de éste Espacio, lo cual significa que existen 31 secuencias en las

que podemos indagar las descripciones de las secuencias, los tiempos y los planos. El indicio es claro aquí para proseguir el análisis ahondando en torno a éste Espacio, sin embargo, remitimos una vez más al análisis efectuado al final de la tesis en el que se amplían los datos.

El parámetro del Espacio es interesante porque el analista puede contemplar las acciones que surgen en un mismo espacio y compararlas con otros segmentos. Comparemos estos resultados del caso de La colmena, en el Espacio Bar de doña Rosa, con los que se obtienen en la pensión de Doña Matilde :

Interfaz 40: Secuencia de Ejecución para Acción y Espacio

Hemos impreso la pantalla completa con toda la relación para que el lector tenga idea del procedimiento. La secuencia de ejecución ha sido: Acción y Espacio, parámetro en Pensión doña Matilde, al aparecer la interfaz, ejecución de Sumatoria en un Espacio y tras incluir el mismo parámetro obtenemos la última interfaz.

Los datos en la pensión de doña Matilde se leen así: hay 7 secuencias en el film que nos remiten directamente a dicho Espacio. En él se han rodado 97 planos en un tiempo de 8 minutos y 21 segundos. Como hemos anotado en otras ocasiones, aquí no pretendemos realizar la totalidad del análisis por lo que el resto de datos han de observarse en el capítulo pertinente al caso de La colmena.

Como ejemplo ilustrativo debemos observar dos cosas en los dos formularios impresos: en primer lugar, el parámetro Espacio ha variado y en segundo lugar, la importancia del tiempo de las secuencias es notoria en términos del tiempo y del número de planos que nos conducen a observar con mayor detenimiento el Espacio bar de doña rosa, al menos en atención al número de secuencias y al tiempo dedicado: 32 minutos y 28 segundos, lo cual nos indica cierta relevancia para dicho lugar y para sus acciones.

Acción y Personajes

Acciones y personajes1

Secuencia: 01A

Descripción de la secuencia: Los poetas hablan sobre Dostoievsky

Acciones y personajes2

Planos	Tiempo	Actores en Imagen
01. PM Ricardo en mesa con poetas.	0:00:08	Don Ricardo, Antofagasta y Maello
02. PB Maello tomando notas en cuaderno, cc	0:00:04	Maello, Antofagasta
03. PM Ricardo en mesa con poetas.	0:00:06	Don Ricardo, Antofagasta, Maello
04. PB Maello con referencia Antofagasta, al	0:00:01	Maello, Antofagasta de referencia
05. PM Ricardo en mesa con poetas	0:00:05	Don Ricardo, Antofagasta, Maello
06. PB Maello tomando notas en cuaderno, cc	0:00:02	Antofagasta, Maello, Pepe-camarero (sólo cuerpo)
07. PM Ricardo en mesa con poetas	0:00:15	Don Ricardo, Antofagasta, Maello, Pepe-camarero (de espald.

Registro: 1 de 9

Acciones y personajes3

Actores en Audio	Tiempo audio
MÚSICA CARACTERÍSTICA TEMA LA COLMENA	0:01:20

Registro: 1 de 1

Registro: 2 de 90

Interfaz 41. Acción y Personajes

La Secuencia presenta desglosada y separada gramaticalmente la Acción. Así, observamos en cada Secuencia, los planos con los que se ha rodado, los actores en imagen, el tiempo que cada Secuencia ha empleado para mostrarse, y simultáneamente, separamos, para cada plano, el desarrollo del audio y su respectivo tiempo.

Esta interfaz nos deja ver diversos elementos dentro de la construcción de los Personajes y la Acción. La acción teleológica se identifica fácilmente en la medida en que se realice una correcta descripción de la secuencia. De este modo identificar además las propiedades de la Acción puede ser cuestión esquemática.

Veamos rápidamente el planteamiento realizado por Linda Seger para la acción y que nos permite conocer los términos dramáticos de la misma. La acción dramática se podría separar de acuerdo con un esquema que responda a un Planteamiento, Primer Punto de Giro, Segundo Punto de Giro y Resolución. En estos términos podríamos aplicar a dicha clasificación las propiedades de la acción aristotélica para obtener una definición de los términos de la acción empleados por el autor cinematográfico.

Propiedades de la Acción:

- La acción puede ser Simple: en este caso carecería de peripecia y de anagnórisis, es decir, no encontraríamos en ella ningún punto de giro.
- Acción Compleja: en este caso se introducirían los dos puntos de giro que se omiten en la anterior
- Acción Pertinente: esta acción determina, completa, acompaña o modula el desarrollo de la intriga
- Acción Elíptica: su presentación en sí misma corresponde al manejo retórico que sintetiza el contenido mismo de la acción
- Acción Verosímil: tenemos en cuenta el nivel de coherencia de las acciones en la medida en que la ficción nos conmina a un sentido de verosimilitud, antes - en ocasiones -, que al de verdad.

Hemos contemplado aquí las propiedades de la acción como una clasificación que se debe considerar con toda validez para el análisis de un film, sin embargo, el *Modelo de Análisis Iconológico*, no plantea estas clasificaciones como parte de su proceder metodológico ya que corresponde al analista el producir dichos resultados y además porque nuestro interés se centra en la estructura narrativa más que en la dramática.

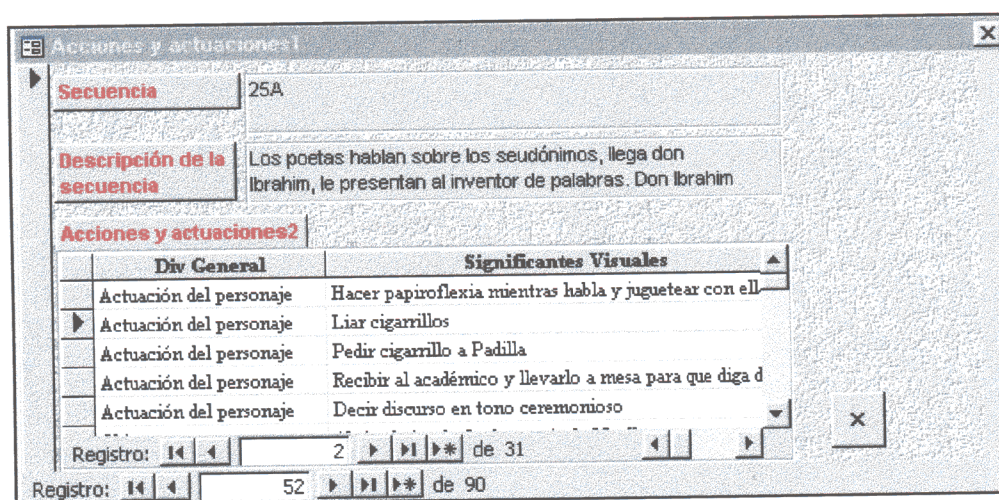
El análisis de la Acción de acuerdo con las propiedades planteadas por Aristóteles nos induce a contemplar los términos de la intención teleológica de la acción. En esa medida el resultado de la acción debe contemplarse como texto eutético, que puede ser favorable a los intereses del héroe; texto distético, en la medida en que es desfavorable a los intereses del héroe; y, finalmente, texto atético, el cual se considera desprovisto de toda intención o teleonomía.

Nuestro planteamiento de la Acción se ha mirado en el caso de La colmena, la cual presenta un desarrollo atético que nos conduce a centrarnos en los términos de la historia narrativa más que de la acción dramática. Sin embargo, dejamos claro que el modelo se ha planteado como una propuesta abierta y susceptible de cambios y modificaciones que permitan pasar de la labor ejemplificante a la de generalización.

Retomando el planteamiento de la interfaz de la acción y los personajes, vemos que se pueden observar diferencias en cuanto al tiempo de la imagen y el del sonido. Por otro lado, cada acción aparece con la descripción de sus planos y los respectivos personajes que interactúan en imagen así como aquellos cuya presencia en imagen no repercute en el sonido. Al fin y al cabo la imagen cinematográfica procede de un texto escrito y nuestra propuesta metodológica se desarrolla mediante la traducción de las imágenes en texto escrito, es decir, reconstruimos el lenguaje de la imagen y el sonido con el de las palabras escritas pero desarticulando el funcionamiento de una mente ordenadora y creativa como es la del director cinematográfico.

La acción vista en estos términos es generadora de signos indiciales que nos conducen a entender el proceso comunicativo que surge entre los personajes que interactúan para producir los significados de las acciones, de este modo podemos también observar las formas que asume la alternancia del diálogo en el proceso dialogatorio. El peso e incidencia que tiene un personaje en imagen, respecto del mismo en audio. Determinar cuál es el agente principal de la acción.

La Acción y sus Significados



Interfaz42: Acción y Significados

La acción y sus significados es una interfaz que se ha creado con el objetivo expreso de relacionar los elementos que introducen significados para expresar la cadena de acciones que surge en una secuencia dada. En esta interfaz el analista puede observar los objetos, los sujetos, las acciones y las actuaciones del personaje, que se agrupan por secuencias para mostrar sus múltiples significados.

La única clave que puede tener un buen análisis consiste en poder agrupar de diferentes maneras las relaciones que se establecen entre los elementos que componen el film. De este modo, la funcionalidad de los significados se verá en la medida en que la observación permita ver la recurrencia, semejanzas y diferencias de la serie de elementos observables.

Acción e historias

Microsoft Access - [Consulta Historias asociadas: Consulta de selección]

Archivo Edición Ver Insertar Formato Registros Herramientas Ventana ?

Sec	Descripción de la secuencia	Sub-espacio	Historia asociada	Espacio
02	Martín Marco visita a su hermana. Come y se cambia la ropa usando la de su cuñado Roberto con el que no se habla. Filo le anuncia que va a cumplir años	Comedor Filo	Filo	CASA DE FILO
06	Roberto trabaja en el comedor y su mujer le trae algo caliente. Se va la luz y deja de trabajar	Comedor Filo	Filo	CASA DE FILO
11	Filo visita a doña Visi quien le cuenta sobre Ventura el novio de su hija Julita y le pide un aval para solucionar el problema del expediente de depuración de su marido que fue echado del ministerio. Doña Visi sale a ver el loro y piensa en denunciarlo	Sala Visi	Filo	CASA DOÑA VISI
23	Roberto y Filo pasean por el Retiro, recordando viejos tiempos. Roberto se enfada con su mujer al hablar de Martín Marco y se aleja al encuentro con sus hijos.	Parque Paseo	Filo	PARQUE RETIRO
43	Martín Marco lleva unos pendientes como regalo de cumpleaños para Filo. Filo da de comer a Martín Marco. Petrita sirve la comida de Martín Marco. Martín Marco se come dos huevos fritos.	Comedor Filo	Filo y Martín Marco	CASA DE FILO
47	Los vecinos se reúnen en casa Suárez con el Juez. El hombre de negro responde al Juez. El Juez pregunta por Suárez. El hombre de negro habla sobre sospechoso. Filo dice que es su hermano. El Juez se va.	Salón Suárez	Filo y Martín Marco, Muerte de Margoth	CASA SUÁREZ

Registro: 1 3 de 6

Vista Hoja de datos

Interfaz 43: Acción e historias asociadas

Esta interfaz cuenta con un parámetro en el personaje, con el que podemos ver las distintas historias que surgen de los personajes o grupo de personajes, observando a su vez, el Espacio en el que se desarrollan y la secuencia correspondiente. Aquí vemos las historias que surgen en relación con el personaje Filo, en el caso La colmena.

La interfaz ha seleccionando todas las secuencias en las que un personaje actúa como propiciador de historias o cuenta su propia historia. Vemos además que nos muestra los personajes con los que interactúa en su historia y que a su vez son propiciadores de su propia historia; los Espacios por los que transita éste personaje y una descripción amplia

de la Secuencia. La construcción de la historia del Personaje Filo se hace con base en la lectura en continuidad de sus acciones, por lo que el analista ya puede realizar la abstracción de acuerdo con esa asociación mental de todos los elementos que en su conjunto y sólo al final del relato cinematográfico, dan cuenta del relato: “la historia contada en tanto que contada”

Como habíamos señalado al principio del análisis de la acción, una segunda fase de la interfaz se presenta bajo la modalidad de informes a imprimir. En este caso tenemos cuatro controles que se ofrecen agrupados a la derecha de la interfaz y que permiten observar las relaciones entre la acción y el tiempo; la acción y los diálogos, el continuum del personaje en imagen y finalmente, el continuum de las acciones e historias. Veamos algunas observaciones y ejemplos acerca de estas posibilidades:

* **Acción y tiempo:** el informe que se ofrece nos permite observar con detenimiento cómo se reparte el tiempo en las acciones. Para ello ofrecemos los datos relacionados con la acción en términos del número de planos y sus respectivos tiempos, pero también sumatorias de los mismos organizados por días.

* **Acción y diálogos:** En este caso vamos a observar el continuum dialógico de un personaje. Contemplaremos cómo el personaje se representa en sus expresiones dialógicas gracias al *parámetro que nos permite interactuar por separado con cada personaje del film*. El discurso del diálogo nos habla de cómo se construye el personaje pero también nos permite verlo circunscrito dentro de una determinada acción. Las posibilidades que tiene el analista al contemplar los diálogos en continuidad, como siempre, se potencian en la medida en que se encuentren semejanzas y diferencias significativas y todas ellas se observen a través del análisis en continuum.

Como un ejemplo ilustrativo, de las posibilidades que nos ofrece esta interfaz, vamos a imprimir a continuación el informe correspondiente al contínuum dialógico del personaje Filo, hermana de Martín Marco y mujer de Roberto.

Tabla 18: Contínuum Dialógico

Contínuum dialógico

Secuencia 02

Descripción de la secuencia Martín Marco visita a su hermana. Come y se cambia la ropa usando la de su cuñado Roberto con el que no se habla. Filo le anuncia que va a cumplir años

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio:	
0:00:02	Anda cámbiate
0:00:02	¿Cerraste los niños?
0:00:04	Son ya mayores, se lo dirían a su padre
0:00:04	Ah, cuánto hubiese dado porque tú y Roberto os llevarais bien. Me estáis amargando la vida.
0:00:06	...estoy harta de sobresaltos y de hacerlo todo a escondidas
0:00:02	Dentro de poco cumplo años.
0:00:02	¿Te acordarás esta vez?
0:00:05	Pues si que estás tu bien para regalos. Lo que yo quiero que me hagas es un verso...
0:00:01	...como hace años. ¿Te acuerdas?
0:00:01	Ayyy...
0:00:02	El año pasado...
0:00:08	...no me felicitásteis ni tú, ni Roberto. Os olvidásteis los dos. (silencio) Cumplo 34.
0:00:02	¡Qué vieja soy!, ¿verdad?
0:00:04	Ahora, esperar que los hijos crezcan... Envejecer

0:00:04 ...y luego ayyy, como mamá, la pobre.

Secuencia 06

Descripción de la secuencia Roberto trabaja en el comedor y su mujer le trae algo caliente. Se va la luz y deja de trabajar

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio	
0:00:02	¿Te queda mucho?
0:00:02	Anda vámonos a dormir.

Secuencia 11

Descripción de la secuencia Filo visita a doña Visi quien le cuenta sobre Ventura el novio de su hija Julita y le pide un aval para solucionar el problema del expediente de depuración de su marido que fue echado del ministerio. Doña Visi sale a ver el loro y piensa en denunciarlo.

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio	
0:00:03	Lo que Ud. quiera Doña Visi.
0:00:03	Noooo, Roberto encantado de hacer lo que Ud. nos diga.
0:00:03	Suban a casa cualquier noche y Roberto con mucho gusto firmará...
0:00:02	...lo que haya que firmar.

Secuencia 23

Descripción de la secuencia: Roberto y Filo pasean por el Retiro, recordando viejos tiempos. Roberto se enfada con su mujer al hablar de Martín Marco y se aleja al encuentro con sus hijos.

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio	
0:00:06	¿Te acuerdas cuando eramos novios y veníamos a patinar aquí?
0:00:08	No, patinaba muy bien. Es que me tiraba para que tú me recogieses. ¿Te puedo pedir un favor?
0:00:03	...Un favor muy grande.
0:00:08	Me gustaría tanto que viniera a casa el día de mi cumpleaños. Está tan solo el pobre.
0:00:05	Pero la familia es más importante que cualquier cosa. Más importante que las ideas que podáis tener cada uno.

Secuencia 43

Descripción de la secuencia: Martín Marco lleva unos pendientes como regalo de cumpleaños para Filo. Filo da de comer a Martín Marco. Petrita sirve la comida de Martín Marco. Martín Marco se come dos huevos fritos.

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio	
0:00:05	Son muy bonitos Martín, te lo agradezco tanto, pero no has debido hacerlo
0:00:03	Ya lo sé y no sabes lo contenta que estoy
0:00:02	¿Y de qué trata tu artículo?
0:00:05	No te metas con él, no se lo merece
0:00:01	Anda, come.

Secuencia 47

Descripción de la secuencia: Los vecinos se reúnen en casa Suárez con el Juez. El hombre de negro responde al Juez. El Juez pregunta por Suárez. El hombre de negro habla sobre sospechoso. Filo dice que es su hermano. El Juez se va.

Nombre	FILO
Tiempo	Diálogo In Diálogo Off
Audio	
0:00:01	Ese hombre no tiene...
0:00:01	nada que ver
0:00:03	...venía de mi casa. Es mi hermano.
0:00:01	Hoy...
0:00:01	...cumpló años y vino a traerme un regalo
0:00:08	Martín Marco López, no anda bien de dinero y por eso no lleva sombrero ni abrigo, me trajo estos pendientes.

Las observaciones y conclusiones que se pueden hacer en torno a este informe son diversas: podemos fijarnos en las diferencias planteadas entre el Diálogo In y el Diálogo en Off, pero también podemos observar la alternancia del diálogo, el manejo del tiempo en el mismo, la funcionalidad y finalidad de los diálogos en una u otra secuencia y también podemos observar cómo el diálogo responde a la acción dentro de un lenguaje que evoca la cultura misma.

Estas posibilidades, lo repetimos, dependen siempre de los indicios manifestos en cada texto y lógicamente todas las interfaces no pueden ser igualmente útiles en cada texto. Continuemos ahora enumerando las posibilidades que se pueden obtener con los otros informes existentes en la interfaz Acción:

* Continuum del personaje: este informe nos permite observar el aspecto de la imagen. Introducimos un doble parámetro en el que se nos consulta día y nombre del personaje

a observar y obtenemos un informe que nos da cuenta de los planos que se le han concedido a cada personaje, su respectiva secuencia y descripción de la misma así como el tiempo empleado por secuencias y por días.

* Continuum de la acción y la historia: este informe nos ofrece los datos que relacionan la acción con la historia y su objetivo consiste en facilitar al analista la observación y análisis de datos en continuidad que le permitan realizar el análisis de la acción en términos dramáticos o narrativos según como se considere pertinente. Las propiedades de la acción pueden considerarse aquí como una conclusión dentro del proceso que se ha efectuado hasta el momento y que podrían mencionarse en la fase del diagnóstico de manera concluyente.

* Estructura: Este enlace con la estructura nos permite imprimir un informe en el que obtenemos la relación de la acción y su descripción en su continuidad diegética y en su sucesividad filmica. Se obtiene un informe impreso que será la base primordial de todo el análisis pues nos permite observar las primeras muestras de segmentación que establece la película. Recordemos aquí que los términos de la historia narrativa señalan que surge cuando “una mente ordenadora que observa el ciego acaecer, relaciona unos hechos con otros”¹

El Tiempo:

Seguimos desarrollando el *Modelo de Análisis Iconológico*, de acuerdo con los elementos de la historia, por lo que entramos a trabajar con el tiempo y a definir la forma como lo entendemos para nuestro estudio.

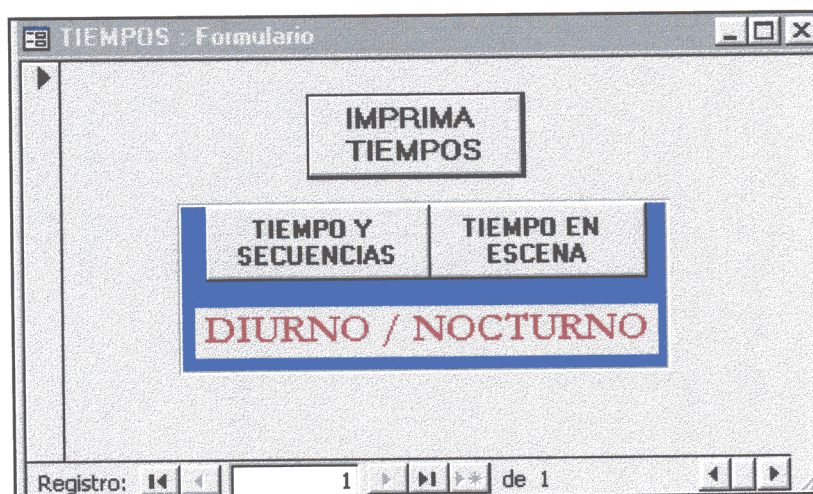
En primer lugar señalamos que por definición tenemos dos clases de tiempo que concebimos en nuestra propuesta metodológica. Por un lado el tiempo en términos de imagen y por otro el tiempo del sonido que para nuestro estudio hemos simplificado tra-

bajando sólo con el tiempo de las voces que se profieren en el film, en términos de diálogos, monólogos, narración.

El tiempo goza de esa triple confluencia que hemos venido señalando a lo largo de este estudio y por tanto lo podemos entender como el tiempo crónico, es decir aquel que nos señala la duración misma del relato cinematográfico; el tiempo dentro de la Iconografía se representa como el tiempo visto dentro de la historia misma y dentro del discurso, por lo que hablamos, en el caso de La colmena, de la Semana Santa de 1943 y también de 7 días de una acción que inicia con el día y termina con la noche de manera simétrica.

Finalmente, entendemos el tiempo en un sentido iconológico y analizamos un tiempo que se mueve muy lentamente e interpretamos como el tiempo en el que nada pasa, en el que la vida sigue su recorrido sin aportar nada, el tiempo que otros autores llamaron el “tiempo de silencio”, o en fin, el tiempo de la posguerra.

Recordemos que aquí simplemente damos unas pautas sobre cómo se hará el análisis, ya que nos concentramos ahora a explicar las partes de la ejecución del modelo y no su análisis, lo cual se hace al



Interfaz 44: Panel del Tiempo en el *Modelo de Análisis Iconológico*

final de ésta tesis. Veamos ahora la interfaz que explica el tiempo dentro del nivel Iconográfico que estamos desarrollando:

Los términos de esta interfaz nos ofrecen tres posibilidades: en primer lugar se sugiere imprimir los datos en los que vemos la segmentación episódica del tiempo. Es decir, observamos si un día tiene más importancia en cuanto al tiempo que el director cinematográfico empleó para contarnos la historia durante dicho término temporal.

Así, La colmena se estructura en 7 días que nos separa ordenadamente la interfaz “Imprimir tiempos” y que se nos muestra a través de un informe detallado, que trasladamos directamente del modelo:

Tabla 19: Tiempos de Secuencias

Tiempos de Secuencias

Día 0

Resumir por ‘Día’ = 0 (2 registros de detalle) Suma 0:02:40

Porcentaje 2,53%

Día 1

Resumir por ‘Día’ = 1 (21 registros de detalle) Suma 0:19:07

Porcentaje 18,17%

Día 2

Resumir por ‘Día’ = 2 (12 registros de detalle) Suma 0:14:36

Porcentaje 13,88%

Día 3

Resumir por ‘Día’ = 3 (11 registros de detalle) Suma 0:13:11

Porcentaje 12,53%

Día 4

Resumir por ‘Día’ = 4 (8 registros de detalle) Suma 0:10:30

Porcentaje 9,98%

Día 5

Resumir por ‘Día’ = 5 (16 registros de detalle) Suma 0:19:28

Porcentaje 18,50%

Día 6

Resumir por 'Día' = 6 (18 registros de detalle) Suma 0:22:29

Porcentaje 21,37%

Día 7

Resumir por 'Día' = 7 (2 registros de detalle) Suma 0:03:12

Porcentaje 3,04%

Suma Total del Tiempo 1:45:13**Porcentaje 100 %**

La primera observación que podemos hacer atiende a desplazar nuestro interés hacia el día 6, en el cual el director dedicó 22 minutos y 29 segundos a la narración de los hechos aquí acaecidos. Este dato aislado tal vez no sugiera demasiadas conclusiones, sin embargo, enlazado con los demás pasos del análisis puede aportar objetividad a cualquier afirmación que se haga sobre el film.

Los otros términos del análisis obedecen a seleccionar el día y la noche como fuentes posibles de significación, por lo que contamos con dos controles que apuntan de manera similar a dicho dato. Se observa a través de ellos la cantidad de secuencias que se han desarrollado durante el día y la noche, su ordenación y observación pueden dar lugar a indicios claros de por dónde continuar.

Debemos tener en cuenta que aunque no profundizamos mucho en el apartado del tiempo teóricamente, si consideramos que el tiempo junto con los planos son dos elementos primordiales en nuestro análisis, ya que toda medida que se observe se mide en éstas dos unidades. Por tanto, no podemos proceder aquí a la explicación de todas las pantallas que remiten al tiempo, sino, simplemente a señalar que su importancia se da por ser unidad de medida del film, bien sea en términos de imagen o en términos del sonido.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS :

Ejecución del Modelo. Nivel Iconográfico:

1 GARCÍA JIMÉNEZ, J. *Narrativa Audiovisual*. Cátedra. 1993.

II. 4.2.3. El discurso:

Al hilo de la Narrativa Audiovisual, consideramos el discurso como el “flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia”. De este modo entramos en el tema de la construcción del relato cinematográfico.

Si bien la historia y el discurso conforman la narración, la primera da la materia del contenido, mientras que el discurso da la expresión. Ambas, constituyen la estructura narrativa del relato cinematográfico. Por ello, el *Modelo de Análisis Iconológico*, plantea realizar el estudio de esta fase teniendo en cuenta no sólo las unidades con las que mide y compara los elementos de la historia para observar cómo se construyeron, sino que también plantea mirar los elementos en su continuidad para desvelar un orden y una estructura que sólo puede verse en ese continuum que conforma el discurso y que se estructura mediante el montaje.

a. Definición del Discurso

El discurso se observa en la forma como el director cinematográfico ha construido el film con imágenes y sonidos, por tanto la imagen visual y auditiva - como significante discursivo -, exhibe tres propiedades: Orden, duración y frecuencia.

Teniendo en cuenta que disponemos de unidades de medida y de una ordenación mediante el continuum, consideramos de importancia observar los elementos que componen el film - imágenes y sonidos - y que se interrelacionan para producir los significados que dan cuerpo al relato.

En el nivel del discurso el autor cinematográfico se expresa integrando todos los elementos y construyendo un discurso propio que da cuenta de su técnica y pautas dentro

del trabajo cinematográfico, también se manifiesta con todos los contenidos culturales que sintetiza en el film y que nos hacen afirmar con Derrida, que “el autor es un lugar en el que habla la cultura”.

La construcción del discurso filmico, en los términos que plantea el *Modelo de Análisis Iconológico*, contempla la siguiente estructura:

Tabla 20:

Partes para el análisis del discurso en el film
Discurso de la cámara en términos de Imagen y Sonido
Discurso no verbal: de los actores (en Imagen)
Discurso no verbal: de elementos no humanos (en Imagen)
Discurso verbal del film

Con este punto de partida, vamos a continuar con nuestra esquematización de las partes del modelo, observando la interfaz correspondiente al discurso en el *Modelo de Análisis Iconológico*:



Interfaz 45: Panel del Discurso

La organización del discurso que se presenta en ésta interfaz atiende a elementos con los que el analista se ha familiarizado desde la Pre-Iconografía. No se trata aquí de repetirlos, sino de organizarlos de otra manera para que sus significaciones sigan aportando y acumulando posibilidades de significación desde la confluencia de perspectivas que puede ofrecer el film.

A la izquierda presentamos los elementos de construcción de los personajes en lo que tienen que ver con el vestuario, la decoración, la ambientación y finalmente el término que engloba la construcción del personaje en su totalidad. Para entenderlos, debemos recordar que el discurso remite en ésta fase a la continuidad de los elementos y que se han organizado como parámetros de consulta que remiten exclusivamente a la relación que establecen con un personaje dado.

A diferencia del trabajo estadístico que se ha venido haciendo hasta el momento, presentamos ahora un trabajo de ordenación en contínuum, el cual nos sirve de base para el análisis. El bloque ubicado a la derecha de la interfaz da cuenta de otros elementos propios también de la construcción del film, tenemos entonces una serie de informes que enumeraremos más adelante y que dan cuenta de las historias, los diálogos y el elemento de mayor importancia para nosotros: la narración en contínuum.

Observamos finalmente que existen dos controles en ésta interfaz que dan cuenta del peso del diálogo y del peso de la imagen. Entendemos que metodológicamente el modelo propone entender el discurso en términos de la imagen y el sonido, por lo que la medida del tiempo y del plano, debidamente correlacionada, debe mostrarnos la forma como el director cinematográfico construyó el film en términos de imagen y sonido.

b. Características de los elementos componentes:

Vestuario

Tenemos aquí un control que nos permite la posibilidad de leer los elementos de vestuario correspondientes a un personaje dado. El elemento vestuario dentro del discurso se organiza como un contínuum con un parámetro en el personaje que queremos analizar. El vestuario es aquí una categoría que gracias a su organización nos permite centrarnos en ésta categoría para describirla según los significantes que hemos determinado por separado en cada personaje.

Veamos a continuación la presentación de ésta consulta, a través del modelo:

Vestuario personajes : Consulta de selección		
Secue	Significantes Visuales	Nombre
01H	Alfiler de excautivo	DON LEONARDO
01H	Traje gris oscuro de tres piezas	DON LEONARDO
08	Bata Gris atada	DON LEONARDO
08	Guantes rotos	DON LEONARDO
08A	Guante con rotos	DON LEONARDO
08A	Alfiler de excautivo	DON LEONARDO
08A	Bata gris atada	DON LEONARDO
09A	Abrigo y sombrero	DON LEONARDO
09A	Traje gris de tres piezas	DON LEONARDO
09D	Alfiler excautivo	DON LEONARDO
09D	Traje tres piezas gris oscuro	DON LEONARDO
16A	Guantes rotos	DON LEONARDO
16A	Bata gris atada	DON LEONARDO
25B	Alfiler excautivo	DON LEONARDO
25B	Traje gris don Leonardo con corbata	DON LEONARDO
31B	Traje gris con corbata Don Leonardo	DON LEONARDO
34	Abrigo marrón y traje gris, sombrero negro	DON LEONARDO
35A	Abrigo marrón y traje gris, sombrero negro	DON LEONARDO
37	Pijama a rayas y bata a cuadros	DON LEONARDO
42A	Traje azul tres piezas con pañuelo blanco y alfiler excautivo	DON LEONARDO
51	Traje don Leonardo	DON LEONARDO

Registro: 1 de 21

Interfaz 46: Consulta del Vestuario del Personale Don Leonardo, organizado por secuencias

La consulta que se realizó permite observar los datos de vestuario relacionados con el personaje don Leonardo, organizados según secuencias en las que aparece con una u otra prenda. El continuum del vestuario nos permitirá afirmar durante el diagnóstico sobre elementos de moda de la época, referidos a secuencias concretas que nos permiten elegir si ésta categoría constituye un elemento de significación y ofrecer afirmaciones puntuales.

Decorados

Mediante este control podemos ubicar a un personaje según los Espacios o Decorados por los que ha habitado, añadiendo como dato de importancia la secuencia correspondiente. Veamos a continuación la interfaz que se produce, destacando que posee un parámetro de consulta en un personaje dado:

Personajes por espacio : Consulta de selección				
	Secue	Espacios	Sub-espacio	Significantes
►	01H	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	01J	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	08	PENSIÓN DOÑA MATILDE	Comedor Matilde	Don Leonardo
	08A	PENSIÓN DOÑA MATILDE	Cocina Matilde	Don Leonardo
	09A	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	09C	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Mario de la Vega	Don Leonardo
	16	PENSIÓN DOÑA MATILDE	Habitación Ventura	Don Leonardo
	16A	PENSIÓN DOÑA MATILDE	Cocina Matilde	Don Leonardo
	25B	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	31B	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	34	TEATRO	Camerino	Don Leonardo
	35A	CASA PROSTITUCIÓN	Saloncito	Don Leonardo
	37	PENSIÓN DOÑA MATILDE	Habitación Ventura	Don Leonardo
	42A	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo
	42C	BAR DE DOÑA ROSA	Mesa de los poetas	Don Leonardo
	51	BAR DE DOÑA ROSA	Salón principal bar	Don Leonardo
Registro: 1 de 16				

Interfaz 47: Consulta de los Decorados o Espacios, en relación con el Personaje Don Leonardo, organizado por Secuencias

La consulta realizada nos remite tanto a los Espacios como a los Sub-Espacios que ha recorrido éste personaje. Las relaciones que surjan, se van organizando a medida que el analista avanza en la trayectoria del modelo. Don Leonardo se mueve en 4 Espacios diferentes, pero una consulta a otros personajes nos destacan su importancia en relación con el Espacio. Tal es el caso de doña Rosa o de los poetas, personajes que sólo habitan el Espacio del bar.

Ambientación

Al igual que en los dos casos anteriores, la ambientación se observa aquí como el elemento de continuidad discursiva referido a un único personaje. El parámetro personaje nos arroja una serie de datos de elementos asociados con la ambientación y que remiten al personaje objeto de nuestra consulta, ofreciendo una idea de los simbolismos que le acompañan. Veamos la interfaz que ejemplifica este caso:

Objetos de Ambientación : Consulta de selección					
Secue	Significantes Visuales	IdSubespacio asociado	Subcategorías	Nombre	
01H	Vaso con café Leonardo	Mesa Don Leonardo	Ambientación	DON LEONARDO	
08A	Olla grande con agua hirviendo	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
08A	Nevera blanca	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
09D	Pluma Parker	Mesa Don Mario de la Vega	Ambientación	DON LEONARDO	
16A	Papel de envolver	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
16A	Pulverizador	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
16A	Nevera con candado	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
16A	Barras de jabón, cuchillo, tabla d	Cocina Matilde	Ambientación	DON LEONARDO	
31B	Cigarrillo	Mesa Don Leonardo	Ambientación	DON LEONARDO	
34	Caja blanca	Camerino	Ambientación	DON LEONARDO	
35A	Dinero	Saloncito	Ambientación	DON LEONARDO	
35A	Caja blanca en bolsillo de abrigo	Saloncito	Ambientación	DON LEONARDO	
42A	Mobiliario bar, espejo	Mesa Don Leonardo	Ambientación	DON LEONARDO	
42A	Goma de borrar	Mesa Don Leonardo	Ambientación	DON LEONARDO	

Registro: 1 de 14

Interfaz 48: Consulta de Ambientación, según Parámetro en el Personaje de Don Leonardo

Los datos que se presentan son claros y se muestran en su ordenación ascendente según la secuencia en la que vinculamos el objeto de ambientación. Se añade el elemento Sub-Espacio y de manera reiterada se destaca que la consulta se refiere a la ambientación y

al personaje que incluimos en el parámetro, con lo que aseguramos la fiabilidad del dato. En los casos en que se pregunte por todos los personajes que comprende el film, las dos últimas columnas son elementos indispensables para poder observar la relación ofrecida.

Construcción de los Personajes

Como hemos señalado anteriormente, los elementos del discurso nos remiten a interfaces con las que hemos trabajado anteriormente. Tal es el caso de la construcción del personaje, la cual consideramos aquí como elemento de trabajo al facilitarnos información de consulta accequible en cualquier momento, haciendo de este modo un recorrido hacia una dendrita que nos sugiere su consulta reiterada. Veamos a continuación la interfaz a la que nos referimos:

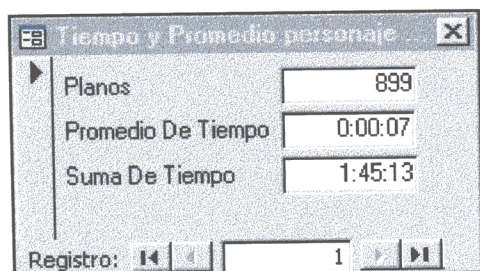
PERSONAJES EN UN ESPACIO	PERSONAJES EN AUDIO	PERSONAJES Y EL SONIDO
ACCIONES DEL PERSONAJE	DIÁLOGOS DE LOS PERSONAJES	SONIDOS PARA LOS PERSONAJES

Registro: 1 de 1

Interfaz49: Construcción de los Personajes

A continuación vamos a explicar las interfaces correspondientes y a las que podemos acceder desde dos perspectivas distintas: tanto la de la historia, como la del discurso, según el analista busque reforzar los términos del análisis en función de los planos y/o de la continuidad, ya que los dos elementos se mantienen latentes en las opciones que se presentan.

Personajes en un Espacio

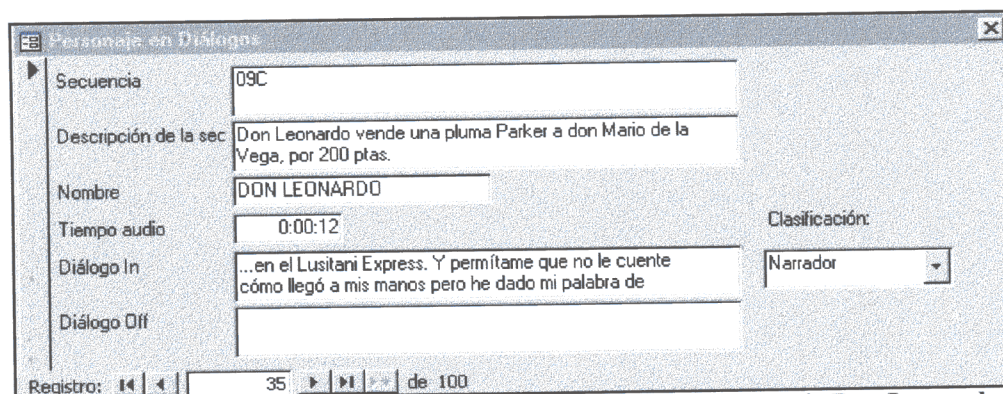


Interfaz 50: Escala de Planos y Personajes

Esta interfaz se presenta tras la introducción de datos en los parámetros planos (escala de planos), y personaje. El ejemplo muestra una consulta en la que hemos preguntado cuántos planos medios se dan en el film para el caso de todos los personajes. Los datos se leerían:

existen 339 planos medios que tienen una duración total de 48 minutos y 18 segundos. El tiempo promedio del plano medio en éste film, es de 09 segundos.

Personajes en Audio:



Interfaz 51: Personajes en Audio, según Parámetro en el Personaje Don Leonardo

La construcción del personaje contempla el aspecto verbal, por ello aparece dentro del discurso y con gran relevancia el aspecto del continuo del audio. La consulta realizada aquí muestra el tiempo del Audio y el tipo de diálogo proferido por el personaje, además de vincular los elementos con su respectiva secuencia y descripción para una mejor ubicación del contexto que se representa.

El análisis del audio (voces), señala una tipología que ya explicamos y que pretende servir de orientación para un estudio profundo del tipo de palabras que profiere cada personaje, el peso o importancia que adquiere el diálogo o, igualmente, la tendencia dialó-

gica del relato cinematográfico objeto de estudio. Destacamos aquí que la interfaz Personaje y Audio se presenta como el elemento que permite definir dicha taxonomía.

Aquí el analista procede a separar el diálogo de la narración y a su vez a clasificar el tipo de narración, el procedimiento obedece a una mayor interacción con el diálogo que conduzca al conocimiento y diferenciación del diálogo como segmento vinculado al plano pero a su vez, vinculado a la secuencia.

Personajes en Sonido:

Esta interfaz, al igual que la anterior remite a la relación de un personaje con el sonido. Como ya hemos dicho, en ésta tesis no profundizaremos en éste contenido, seleccionando del análisis del audio, lo pertinente a las voces, con lo que remitimos al ítem anterior para un estudio de dichos términos.

Acciones del Personaje:

Secuencia	02
Primero De Descripción	Martín Marco visita a su hermana. Come y se cambia la ropa usando la de su cuñado Roberto con el que no se habla. Filo le anuncia que va a cumplir años
Planos	1
Tiempo de la Sec.	0:00:10

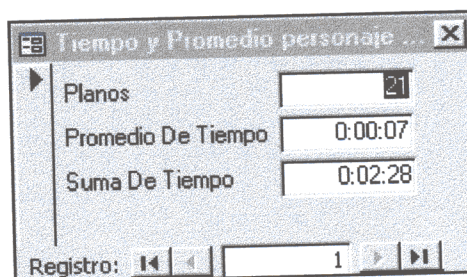
Registro: [Navigation Buttons] 1 de 1 [Totales]

Interfaz 52: Acciones del Personaje, según Planos y Tiempos respectivos

La construcción del personaje remite a ésta interfaz, en la que vemos la secuencia y su respectiva descripción, según el número de planos y el tiempo empleado en ellos. Tengamos en cuenta que para obtener estos datos, se han introducido los valores plano medio y todos los

personajes en los parámetros correspondientes. El número de registros (71), nos indica que existe éste número de secuencias en las que podemos observar la presencia de planos medios.

El control que encontramos a la derecha de la interfaz y que se designa como totales, nos remite a las sumatorias para la consulta que se indique. Así, en este ejemplo vamos a realizar una consulta en la que la interfaz arroja resultados sobre la estadística de todos los planos para todos los personajes, es decir, el número de planos y el tiempo total del film.



Interfaz 53: Totales

Diálogos de los Personajes:

Este control nos remite a un informe en el que obtenemos los diálogos de un personaje dado o de todo el conjunto de personajes, en continuidad. La presentación de éste término del análisis mediante un informe obedece a la comodidad que requiere la visualización en continuo de todos los diálogos proferidos por un personaje, separados según las secuencias en las que se produzcan y los Espacios que habite el personaje.

Sonido para los Personajes:

El control que nos remite al sonido nos muestra al igual que en el ítem anterior, un informe a imprimir en el que consideramos la continuidad del sonido, determinado según la secuencia en la que se produzca y acompañado de información que nos ubique espacialmente para contextualizar el sonido.

Retomamos a continuación los elementos del discurso de los que hemos venido hablando en éste capítulo y del que forma parte la construcción del personaje que acabamos de desglosar o descomponer en sus términos. A continuación, procedemos a explicar el blo-

que se encuentra a la derecha de la interfaz del discurso y de los que enumeraremos y explicaremos brevemente su aplicación ya que son informes que se deben imprimir para la consulta directa.

Historias en Continuum:

Como una muestra de éste informe, presentamos a continuación la continuidad para el personaje de Filo, en la que podemos ver cómo la descripción de la secuencia sirve para que nos hagamos idea del continuum de acciones que configuran a éste personaje.

Secu	Significantes Visuales	Historia asociada
02	Filo anuncia a su hermano que va a cumplir años	Filo
02	Filo cose y habla con su hermana mientras come y se cambia de ropa	Filo
06	Filo lleva comida caliente a su marido	Filo
11	Filo visita a doña Visi y escucha lectura del querubín misionero	Filo
23	Filo pasea con su marido e intercede por su hermano. Su marido se enfada y se aleja de su lado buscando los niños	Filo
43	Filo es feliz con el regalo de su hermano y defiende a su marido de los ataques verbales que hace su hermano	Filo y Martín Marco
43	Martín Marco visita a su hermana y le lleva unos pendientes de cumpleaños, dice que le pagaron un artículo para justificar el dinero. Come y se cambia	Filo y Martín Marco
47	Filo sale en defensa de su hermano y dice que no tiene dinero y que por eso va sin abrigo ni sombrero, pero que él no fue	Filo y Martín Marco. Muerte de Maraoth

Registro: 14 1 de 8

Interfaz 54: Historias asociadas en continuidad

Como una muestra de la ejecución del análisis, cabe destacar que el analista procederá a construir la síntesis de la historia correspondiente a los personajes; nuestro método, pretende servir como plantilla y herramienta que organice en continuidad los diferentes enunciados que significan la historia.

Diálogos en Continuum:

El continuum dialógico es un apartado con parámetro en el nombre del personaje. Tras su introducción, podemos observar la continuidad de los diálogos proferidos por cada uno de los personajes, manteniendo la ordenación de la secuencia pero observando sus particularidades más homogéneas que dan idea de la caracterización del personaje y del tipo de diálogo que construye el autor cinematográfico en términos de significados.

Narrador en Continuum:

Observamos a continuación un informe que constituye una taxonomía completa de la totalidad de diálogos proferidos durante el film. Debido a su importancia sugerimos que el analista tenga impreso éste informe como un referente para el análisis y las conclusiones relacionadas con las voces o el peso del diálogo en el film. El informe Narrador en continuum, tiene un parámetro en el nombre del personaje y en el tipo de diálogo que se establece. Recordamos aquí que previamente, el analista había realizado la clasificación pertinente al audio y había separado los tipos de diálogos según fueran: Apéndice, Conceptual, Diegético, Fáctico, Informativo, de Narrador, o Patético.

Tiempo en Continuum:

A continuación veremos la interfaz correspondiente al tiempo en continuum por constituir una muestra de las diversas posibilidades del modelo. Tenemos aquí un claro ejemplo de moda estadística con el que aportamos más elementos de cuantificación al análisis del relato cinematográfico.

prueba tiempo1_Tabla de referencias cruzadas :...

	Actores en Audio	Tiempo audi	Total de Planos
▶	DOÑA ROSA	0:00:01	12
	DOÑA ROSA	0:00:02	11
	DOÑA ROSA	0:00:03	6
	DOÑA ROSA	0:00:04	5
	DOÑA ROSA	0:00:05	2
	DOÑA ROSA	0:00:06	1
	DOÑA ROSA	0:00:07	1
	DOÑA ROSA	0:00:08	3
	DOÑA ROSA	0:00:10	2
	DOÑA ROSA	0:00:11	1
	DOÑA ROSA	0:00:14	1
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:01	4
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:02	3
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:03	1
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:04	1
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:05	2
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:07	1
	DOÑA ASUNCIÓN	0:00:09	1
	DON RICARDO	0:00:01	22
	DON RICARDO	0:00:02	14
	DON RICARDO	0:00:03	17
	DON RICARDO	0:00:04	6
	DON RICARDO	0:00:05	9

Registro: 1 de 322

Interfaz 55: Tiempo en Continuum o moda estadística del tiempo

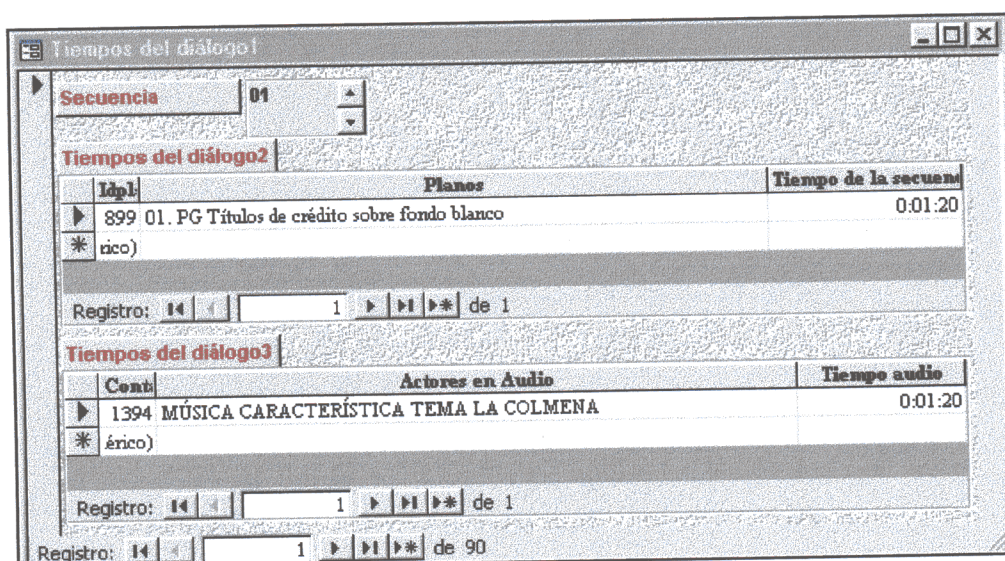
Esta interfaz que se muestra parcialmente, nos señala que contiene 322 registros con los que hemos sistematizado la duración del plano según el personaje en audio. La lectura de ésta interfaz nos da cuenta de la frecuencia o mejor del número de planos en los que un personaje ha intervenido en el film durante 1 segundo. Esta propuesta estadística aporta elementos que pueden tener su presentación en 3 órdenes diferentes según el interés que el analista señale. Como por ejemplo, una ordenación de la columna de actores en audio, que nos da cuenta de la importancia que tiene el tiempo del audio para un personaje y su relación con los planos que le permiten expresarse.

prueba tiempo1_Tabla de referencias cruzadas : Consulta...			
Actores en Audio	Tiempo audi	Total de Planos	
MAELLO	0:00:01	1	
MAELLO	0:00:02	6	
MAELLO	0:00:03	4	
MAELLO	0:00:11	1	
MAELLO	0:00:08	1	
MARIDO PORTERA	0:00:01	1	
MARIDO PORTERA	0:00:02	2	
MARTÍN MARCO	0:00:11	1	
MARTÍN MARCO	0:00:10	1	
MARTÍN MARCO	0:00:12	1	
MARTÍN MARCO	0:00:08	2	
MARTÍN MARCO	0:00:07	3	
MARTÍN MARCO	0:00:06	4	
MARTÍN MARCO	0:00:05	7	
MARTÍN MARCO	0:00:04	8	
MARTÍN MARCO	0:00:03	26	
MARTÍN MARCO	0:00:01	39	
MARTÍN MARCO	0:00:02	26	
MATÍAS MARTÍN	0:00:02	1	
MATÍAS MARTÍN	0:00:08	1	
MATÍAS MARTÍN	0:00:03	1	
MATÍAS MARTÍN	0:00:01	2	
MATÍAS MARTÍN	0:00:07	1	
MUJER CALLE	0:00:02	1	
MUJER CON NIÑO EN BR...	0:00:02	1	

Interfaz 56: Tiempos en Continuum, según orden alfabético de los Personajes

Peso del Diálogo:

El peso del diálogo se determina mediante una interfaz que nos permite observar y comparar el tiempo que tenemos en imagen con el que invierte el actor en expresarse mediante el diálogo. En algunos casos, la imagen cumple una función que alude únicamente al diálogo por lo que el film tiende a equiparar éstos dos tiempos. La relación entre uno y otro tiempo servirá como parámetro de observación, así como el conjunto de elementos del discurso que nos han permitido dar cuenta de la construcción del discurso.



Interfaz 57: Peso del Diálogo

Observamos el caso de la primera secuencia del film, en el que la imagen se llena con el sonido, es decir, una y otra tienen la misma importancia para atraer la atención del espectador en el inicio. Comprobaremos que de igual manera, el autor cinematográfico cierra el film reconociendo y equiparando el valor de la imagen y el sonido.

Peso de la Imagen:

Nos encontramos aquí frente a la situación del peso de la imagen y buscamos tomar como medida la escala de planos. Esta interfaz, que reproducimos a continuación, tiene un doble parámetro con el que podemos preguntarnos por todos los planos o uno en particular dentro de la escala de planos contemplada (Plano general, americano, medio, busto o primer plano) o, por otra parte, podemos preguntar por el manejo que se ha hecho de la imagen con respecto a un personaje en particular o al conjunto de ellos.

Personaje en imagen

Día: 1 Secuencia: 02

Tiempo de la: 0:00:10

Planos

01. PG Martín Marco, Filo, Niño y entra criada al comedor.

PG
PA
PM
PB
PP

Escala de Planos:

Actores en Imagen

Martín Marco, Filo, Niño, Petrita

Actores en Profundidad

Continuidad Totales y promedio

Registro: 1 de 1

Interfaz 58: Peso de la Imagen

La interfaz pretende didactismo recordando la escala de planos que se ha contemplado en el análisis, pero además aporta información sobre el tiempo del plano consultado. En este caso hemos preguntado por el número de planos generales que corresponden al personaje Filo. Obsérvese que el contador nos marca un solo registro y además nos da una descripción del plano, una descripción de la secuencia y nos señala si existen otros personajes en imagen o en profundidad que acompañen al personaje.

El peso de la imagen, entonces se determina según la importancia que confiere el autor cinematográfico a la imagen mediada en su dimensión de la escala de planos y nos hace referencia al contexto de la imagen.

De este modo hemos podido explicar todos los elementos que se encuentran relacionados para el análisis del discurso. Una vez más insistimos en que no todos los filmes pueden ser analizados del mismo modo, por ello nuestra explicación de la ejecución del Modelo de Análisis del Film, pretende abarcar la mayor parte de los pasos, pero centrándose en algunas ocasiones en el ejemplo que veremos más adelante en el capítulo correspondiente al caso de La colmena.

II.4.2.4. Iconografía:

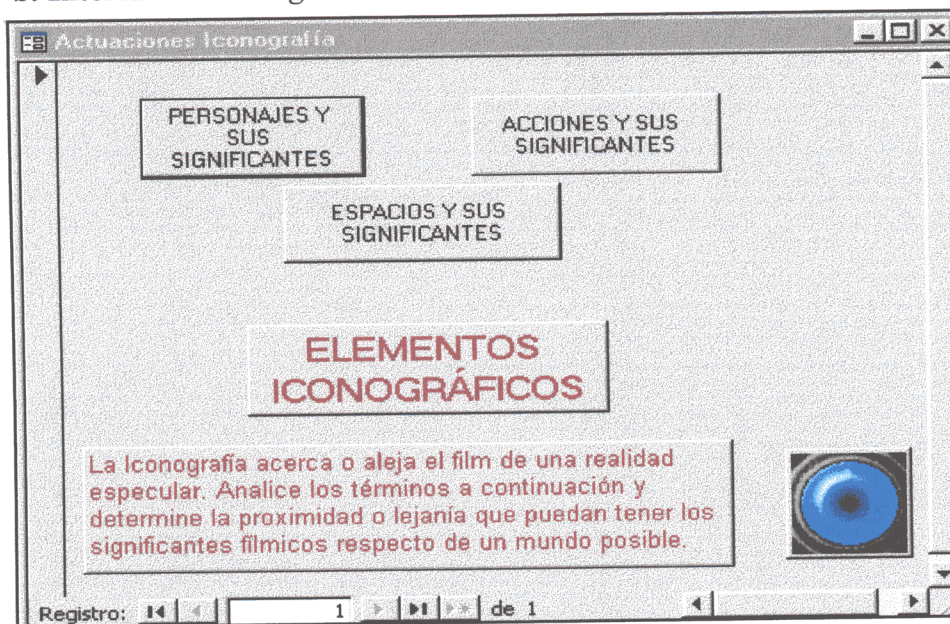
Iconografía

La Iconografía como componente del nivel Iconográfico acompaña, recordemos, a la historia y el discurso como complementos de ésta fase de descripción del relato cinematográfico. Este elemento pretende dar cuenta de los elementos propios de la significación del film y que componen la semiosfera de la cultura, de la cual hemos dicho, pretendemos observar la multiplicidad de relaciones que se producen para extraer sus elementos más significativos y que nos permitan construir una sintomatología de la cultura que representa la obra.

a. Definición de la Iconografía:

La Iconografía como elemento componente del nivel Iconográfico lo definimos al hilo de la descripción de los términos de significación que aporta el relato cinematográfico. Pretendemos realizar una taxonomía que de cuenta de dichos elementos organizados de acuerdo con su relevancia y con un continuum de significantes que pretenden hablar de la forma como el autor construye significados.

b. Interfaz de Iconografía:



Interfaz 59: Panel de Iconografía

Si como hemos venido afirmando el discurso se construye con imágenes y sonidos que se comportan como significantes para organizarse durante el montaje, debemos considerar que la Iconografía aporta elementos de construcción que remiten al discurso, pero que por encima de todo, se ubican en el nivel Iconográfico al constituir una descripción del film en términos de relato.

c. Elementos Componentes:

A continuación vamos a explorar los componentes de ésta interfaz que se plantea metodológicamente para ofrecer categorías signícas que pretendan agrupar elementos como los personajes, acciones y espacios en torno a sus significantes.

Personajes y sus Significantes

Personaje y actuación1

Nombre: AMPARITO

Personaje y actuación2

Secuen	Significantes Visuales	Div General
08	Amparito llega al comedor y avisa a don Leonardo para que vaya con el	Acontecimiento
08	Amparito	Sujeto
08	Vestido gris y chaqueta gris marengo criada	Objeto
08A	Amparito ayuda a preparar jabón a don Leonardo	Acontecimiento
08A	Amparito	Sujeto
08A	Escoba	Objeto
08A	Olla grande con agua hirviendo	Objeto
16A	Amparito ayuda a don Leonardo con el jabón	Acontecimiento
16A	Vestido gris marengo, chaqueta gris marengo y delantal celeste a cuadros	Objeto
37	Vestido oscuro a media pierna con chaqueta tejida	Objeto
*		

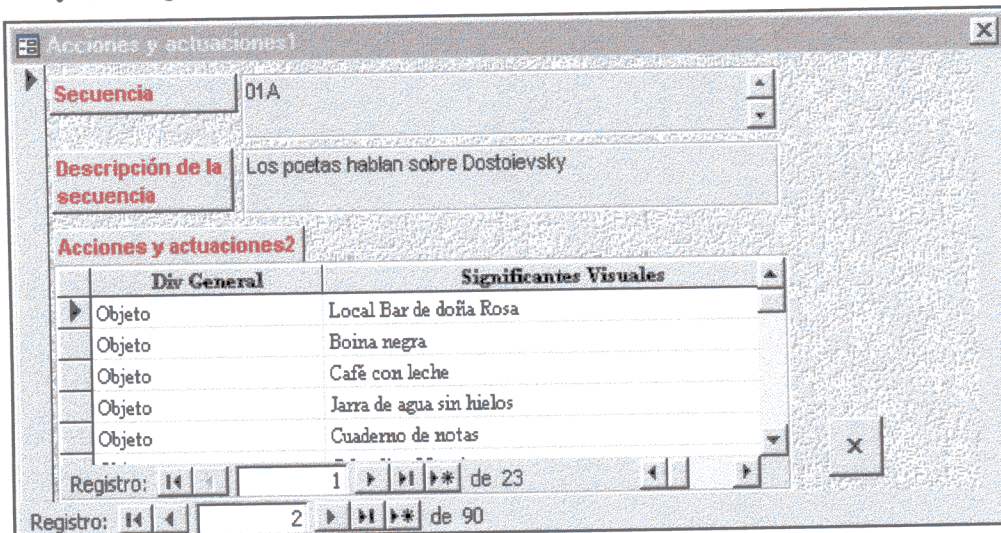
Registro: 1 de 10

Registro: 1 de 99

Interfaz 60: Personajes y sus Significantes

Esta taxonomía da cuenta de todos los elementos de la división general, que se relacionan con todos y cada uno de los personajes del film. Observamos que aquí encontramos tanto los acontecimientos como los objetos, los sujetos e incluso las actuaciones del personaje, que se han incluido inicialmente en la introducción de datos y que aquí ofrecemos organizados en torno al personaje para permitir una visión global de la significación que acompaña al personaje.

Acciones y sus Significantes



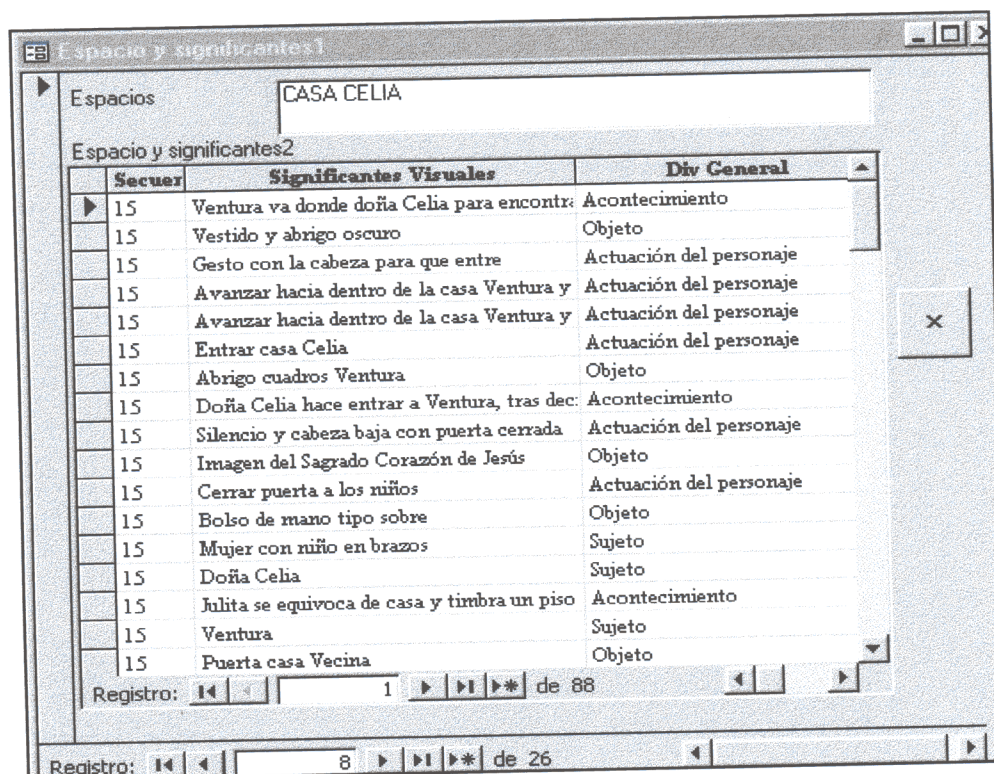
Interfaz 61 : Elementos Significantes en las Secuencias. Acciones

Al igual que en la anterior interfaz, presentamos aquí una ordenación de la totalidad de los significantes, agrupados esta vez en torno a las respectivas acciones, o mejor, a la descripción de la secuencia que representa los enunciados que representan las historias.

Recordemos que la Iconografía nos ofrece los elementos de significación dispuestos de una forma que podamos atender a la descripción de los mismos.

Espacios y sus Significantes

Esta interfaz da cuenta dentro de la Iconografía, de las posibilidades de significación que se contemplaron en la totalidad de Espacios o Decorados que comprende el film. La ordenación de dichos elementos y su presentación en continuo, sirven para observar el Espacio como un contexto cargado de significados que podemos visualizar en esta interfaz.



Interfaz 62: Elementos Significantes en el Espacio

Elementos Iconográficos

Consideramos de gran importancia ésta interfaz al contener los elementos que nos remiten directamente al análisis de la Iconografía del film. Tenemos aquí una interfaz que contiene los significantes visuales ordenados y sincronizados con el conjunto de elementos que hemos establecido dentro del modelo, pero además observamos que ésta interfaz nos ofrece categorías que relacionan el relato con la cultura. El analista debe sincronizar y organizar los términos de la Semiosfera cultural a la que dichos significantes remiten, en términos de imagen y sonido.

A continuación insertamos la Interfaz correspondiente a los Elementos Iconográficos y posteriormente, como si hicieramos click, accedemos en la interfaz que permite la sincronización de datos que establecen los nexos del relato con la cultura. Veamos:

Interfaz 63: Elementos Iconográficos

La importancia de ésta interfaz se fundamenta no sólo en el vínculo que establece con los elementos que se asociaron e introdujeron en la primera fase del análisis, la de introducción de datos, sino que también, nos lanza a la siguiente fase de interpretación que se condensará en el diagnóstico del film. La interfaz tiene un control que nos remite directamente a introducir y aportar conclusiones relacionadas con los datos hasta aquí consultados.

De este modo queda consignado, que el orden del *Modelo de Análisis Iconológico*, en su fase de Ejecución y en el nivel Iconográfico, plantea que ésta sea la última de las interfaces que se desarrolle, albergando siempre la flexibilidad de interactuar en cualquier momento con la misma para modificar, añadir o aclarar términos concluyentes.

Interfaz de Iconografía del Film:

ICONOGRAFÍA DEL FILM

Señalemos que en éste momento del desarrollo del modelo, podemos evitar mayores explicaciones sobre la interfaz que nos conduce por los caminos de la sincronización entre el relato y la cultura. A continuación enunciamos los elementos que el analista debe rellenar y sincronizar en ésta interfaz, para dar inicio a lo que será la taxonomía que conduzca, en el nivel Iconológico a una verdadera semiometría o, como lo hemos definido nosotros, al hilo del pensamiento de Panofsky, que conduzca a una Sintomatología de la Cultura. Veamos la interfaz y enunciemos sus términos:

Interfaz 64: Plantilla de los Síntomas. Iconografía del Film

Id: Elemento Autonumérico que da cuenta de los síntomas y/o símbolos incluidos

Vínculo Cine: se diferencian los elementos de audio, imagen o aquellos que simbolizan simultáneamente como audio e imagen. Vídeo, Proyección son también elementos a tener en cuenta como diferenciadores de éste vínculo.

Audio Símbolos: incluye una lista de valores tales como ruidos, voces, entonaciones, narración, diálogos, monólogos, voz en off o transmisión de otras fuentes, como ele-

mentos que se pueden diferenciar para el posterior análisis

Imagen-Simbolismo: la lista de valores incluye fragmentos de montaje, fotografías u objetos que se puedan diferenciar con miras a una clasificación posterior.

Simbolismo Cultural: el analista debe incluir el elemento pertinente para iniciar la taxonomía y que considere como de especial significación

Iconografía: aquí se deben incluir los datos obtenidos a través de las fuentes literarias, históricas, etc. Que en últimas darán cuenta de la iconografía y la significación elemento objeto de valoración sintomatológica

A continuación el analista tiene una lista de valores, de las que debe seleccionar una o más posibilidades a fin de realizar la clasificación para éste film. Es importante comprender que la cultura entiende éstas categorías en un sentido más amplio del que aquí seleccionamos, sin embargo, la clasificación puede llevar sus respectivas anotaciones que facilitarán la labor del análisis. Estos elementos a seleccionar son:

- Simbolismos
- Pautas de Comportamiento
- Usos de la Vida Social
- Textos Anidados
- Refranero Popular

Dando paso a la última de las interfaces a las que podemos acceder, simplemente queremos destacar la función metodológica y el nexo que se establece con el componente que se activa en ésta fase y que da paso al Diagnóstico del Film en términos del relato.

Nos encontramos aquí frente a un proceso que tiende a definir los términos de la Iconografía en función de los términos del relato. Esta interfaz deja claro que hemos concluido nuestra explicación del segundo nivel dentro de la trayectoria del análisis. Aquí el analista puede proceder a describir el film en términos del relato y por ello

proponemos que tenga en cuenta algunos elementos que aporten precisión a dicho análisis.

No se trata aquí del diagnóstico que concluya el análisis, se trata simplemente de unos elementos a considerar como base para poder, luego, dar paso al diagnóstico. Veamos la interfaz correspondiente y observemos que los términos a los que hace relación no son otros que los de la historia y un campo en el que el analista introduce sus observaciones más generales sobre el discurso y el contexto de la obra.

Plantilla Análisis Iconografía

LOS TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS

Título
La colmena

Nº Análisis
1

Personajes - Iconografía
Nos encontramos en la fase iconográfica del análisis. Por tanto, orientamos el análisis de los personajes hacia los valores que adquieren los personajes como signos, a nivel icónico e indicial. El aspecto simbólico

Espacios - Iconografía
DEFINICIÓN DEL ESPACIO EN LA COLMENA:
El espacio como signo debe observarse en relación con el referente. En esta medida

Acciones - Iconografía
La acción no cumple una función teleológica, pero se puede considerar en términos de cultura asumiendo su escisión y dispersión como síntoma de la cultura de posguerra, en la que las acciones

Tiempo - Iconografía
El manejo del tiempo de manera especular y el manejo de la elipsis son importantes para comprender el sentido de un tiempo lento y en el que lo fundamental es la supervivencia.

Discurso - Iconografía
El análisis del discurso iconográficamente comprende observar el tratamiento que el director realiza sobre todo el relato y el mundo construido para representar la cultura española de posguerra. Desde el punto de vista relacional nos encontramos

Contexto - Iconografía
El análisis del contexto en términos iconográficos nos plantea observar la construcción del mismo. No basta el inventario de los elementos que se identifican y corresponden a la posguerra. En el caso de La colmena podemos afirmar que los

registro: 14 1 de 1

Interfaz 65: Plantilla de “Diagnóstico” en Iconografía

Incluyendo éstos datos, el analista puede dar por terminada su trayectoria por éste nivel y continuar camino de la Iconología del film. La estructura narrativa que asigne con base en sus conclusiones dependerá siempre de los lineamientos que contemplamos a continuación, sin embargo, no dudamos de que el analista observará elementos que aquí no estamos considerando y determinará su pertinencia dentro del análisis, con miras a ampliar las posibilidades mismas del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Recordemos que nuestro modelo es tan sólo una propuesta y por tanto se encuentra abierta a sugerencias que enriquezcan futuros análisis mediante ésta herramienta de aplicación informática que pretende dar cuenta del relato cinematográfico teniendo en cuenta su triple naturaleza: cinematográfica, narratológica y por supuesto, iconológica.

II.4.3. *Iconología en el análisis del film*

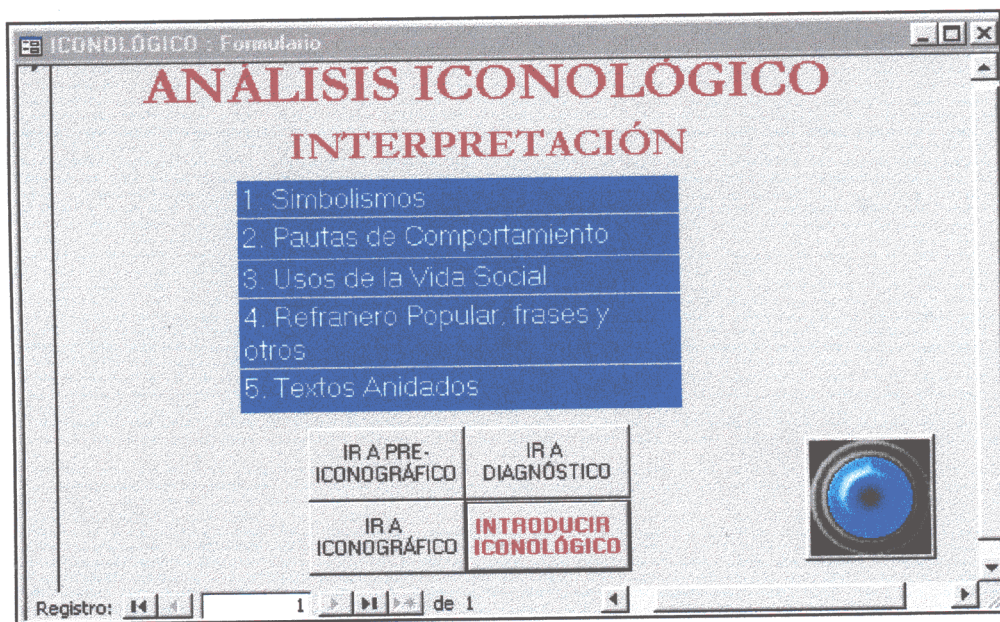
El modelo de análisis del film, en el nivel Iconológico, propone que el analista pase de lo cuantitativo a lo cualitativo accediendo así al desarrollo heurístico del análisis. Aquí, el analista, tras observar el inventario de términos que dan contenido al film y tras analizar las posibilidades del relato en términos de la historia y el discurso y, tras haber confrontado los términos con las fuentes de donde provienen sus significados, pasa a interpretar los mismos considerándolos como sintomáticos de la cultura que representan.

El analista, observando los pasos Pre-Iconográfico e Iconográfico se encuentra capacitado para desvelar los significados del film, los cuales se evidencian tras el estudio profundo de los mismos en los dos niveles anteriores. A continuación es importante acceder a información que aumente el conocimiento de los elementos componentes de la cultura que representa el film. En esta medida es obligado observar las definiciones que corresponden al ámbito iconológico, por lo que debemos tener en cuenta:

- Definir la cultura que se representa, entendiéndola como el concepto que incluye los simbolismos, las pautas de comportamiento - conocimientos, las creencias, los valores, los mitos y los ritos -, y los usos de la vida social, que se dan entre los individuos en cuanto que miembros vivos de una sociedad.
- Definir los simbolismos que representan la cultura, entendiendo por simbolismos el campo que abarca los objetos y nociones con los que se relacionan los individuos
- Definir las pautas de comportamiento de los individuos de la sociedad que se pretende estudiar
- Definir los usos de la vida social, lo cual comprende una esfera de la sociedad al nivel de las relaciones intergrupales y/o colectivas
- Definir elementos anexos de la cultura como el conjunto de frases, refranes, jerga y léxico que se puede apreciar en el film. O, definir los textos anidados que dan cuenta de otros significados culturales

Tomando como base éstos elementos, podemos iniciar un análisis interpretativo que de cuenta de cada elemento clasificado según éstas categorías. Entramos de éste modo en un procedimiento cualitativo en el que los conocimientos, el bagaje cultural y la competencia signica del analista, en términos de cultura, sirven para dar cuenta de la semiosfera seleccionada para tal fin.

II.4.3.1. Interfaz Iconológica:



Interfaz 66: Panel Análisis Iconológico

Esta interfaz representa las pautas a seguir dentro del análisis iconológico. A partir de éste momento, el analista debe tener accesibilidad a los principales elementos trabajados en los niveles anteriores, así como proyectarse hacia el diagnóstico. El planteamiento metodológico de la interfaz facilita éstos movimientos al analista.

II.4.3.2. Características de los elementos componentes:

Los elementos que componen esta interfaz son categorías que conducen al analista hacia la heurística del texto filmico. Por ello, la función metodológica de la interfaz, no se determina ni por la cuantificación ni por la ordenación, sino porque permite introducir

información y aportar un conjunto de ideas que el analista sintetiza proyectándose hacia la construcción de una sintomatología de la cultura.

Los controles que se presentan nos permiten introducir los aspectos que definen la iconología para cada término, según la ordenación de 5 elementos que abarcan la interpretación de la cultura en un film:

Simbolismos:

Aquí entramos en una interfaz que nos facilita ésta taxonomía, previamente seleccionada por el analista en el nivel anterior. El conjunto de símbolos cuenta con un campo para introducir la interpretación del elemento en términos de la cultura que se representa.

Interfaz 67: Simbolismos: nivel objetual para la comprensión de la cultura

Esta interfaz nos muestra los elementos que se seleccionaron dentro de la Iconografía, pero ordenados según una taxonomía que da cuenta de los elementos que se relacionaron con Simbolismos, que de acuerdo con nuestra definición comprende el campo objetual que representa la cultura y excluye al hombre.

Los elementos que componen ésta interfaz servirán de explicación para todas las siguientes que se relacionan dentro de la iconología. Los campos son los mismos, salvo que la taxonomía propuesta separa cada conjunto de registros que se ofrezcan a la vista del analista, de acuerdo con el texto correspondiente. Hacemos extensiva la siguiente explicación para ésta interfaz y las que le suceden con características similares:

Id: valor autonumérico que permite relacionar internamente los elementos incluidos dentro de la interfaz.

Vínculos Cine: con éste nombre hemos querido separar los elementos que se relacionan con la imagen y con el sonido. A su vez, se contienen elementos que pertenecen a los dos ámbitos: imagen y sonido, así como de ámbitos extraterritoriales como puede ser una proyección cinematográfica o de vídeo.

Audio Simbolismos: elementos relacionados con el audio que hagan referencia explícita del simbolismo cultural que pretendemos analizar y clasificar

Imagen Simbolismo: elementos de imagen que se deban destacar dentro del simbolismo cultural que analizamos, tal es el caso de objetos o elementos fotográficos que forman parte de la ambientación del film.

Simbolismo cultural: el elemento de análisis del cual el analista pretende dar cuenta y *que asume dentro de la semiosfera cultural.*

Iconografía: descripción del elemento o de sus características. Referencias a las fuentes donde se cita dicho elemento, etc. Éste campo proviene del nivel anterior y sirve como elemento de consulta para dar paso a la introducción iconológica.

Anotaciones: todo tipo de anotaciones relacionado con el elemento que analizamos y que procede, al igual que el anterior, del nivel precedente y sirve para la observación en la iconología.

Por otra parte, la interfaz tiene controles que permiten:

Imprima por imagen: control que se emplea en el nivel Iconográfico y que permite ver el listado de los elementos simbólicos que se relacionan por imagen

Imprima por sonido: al igual que el anterior, en éste control, el analista procede a imprimir los elementos de audio

Introducir Iconológico: con éste control accedemos a la interfaz que permite introducir la interpretación que hacemos del simbolismo cultural que estamos analizando. Se debe tener en cuenta que la relación de los elementos es directa, por tanto el elemento que aparece en pantalla dentro de la Iconografía, aparecerá también en la siguiente interfaz, pero con el campo correspondiente para incluir la iconología.

Pautas de Comportamiento:

Accedemos a otra interfaz, de características similares a la anterior, pero que ofrece una taxonomía relacionada con los elementos correspondientes a las pautas de comportamiento: protocolos y etiquetas, prácticas sociales, gestos sociales, roles asumidos y normas de conducta, como elementos pertenecientes a la esfera del individuo

Cultura

Id: 23

VinculoCine: Audio

Audio-Simbolismos: Diálogos

Imagen-Simbolismo: Objeto

Anotaciones: Roberto, Don Leonardo. Es un símbolo de la época y además representa una práctica social relacionada con el vestuario

Simbolismo Cultural: Medalla de Ex-cautivo

Iconografía: Elemento distintivo que se concedía a todos aquellos que estuvieron durante la guerra luchando por la causa Nacional. Se portaba como un distintivo de adscripción

PAUTAS DE COMPORTAMIENTO

Registro: 1 de 14

IMPRIMA POR IMAGEN

IMPRIMA POR SONIDO

INTRODUCIR ICONOLÓGICO

Interfaz 68: Pautas de Comportamiento

Usos de la Vida Social:

Accedemos a la interfaz que organiza y dispone los elementos correspondientes a la esfera grupal y/o colectiva dentro de la semiosfera cultural. En ella, al igual que en todo el grupo de elementos componentes, el analista procede a introducir su interpretación de los elementos en términos de la cultura que representan

Cultura

Id: 39

VinculoCine: Audio

Audio-Simbolismos: Diálogos

Imagen-Simbolismo:

Simbolismo Cultural: Prejuicios: 2 maricones y uno que escribe

Iconografía: La actitud de los guardias civiles hacia estos personajes nos expresan los prejuicios de la época tanto hacia el escritor como hacia los homosexuales, los

Anotaciones: Suárez, Pepe-astilla, Martín Marco. Prejuicios de la época, actitudes hacia estos dos tipos de personajes: maricones y escritores.

USOS DE LA VIDA SOCIAL

IMPRIMA POR IMAGEN

IMPRIMA POR SONIDO

INTRODUCIR ICONOLÓGICO

Registro: 1 de 10

Interfaz 69: Usos de la Vida Social

Refranero Popular, Frases y Otros:

Accedemos a la interfaz que separa las frases, palabras, refranes, etc., que se consideran como pertenecientes a la cultura y que pueden dar cuenta de un léxico propio de una época. Como elemento autóctono del folclor e incluso del episteme cultural de un grupo social, el refranero popular y el conjunto lexical que se puede construir gracias a ésta taxonomía da cuenta de un valor importante en términos del lenguaje.

Entendemos que el lector y por supuesto, el analista que interactúe con el *Modelo de Análisis Iconológico*, ha observado que hasta el momento se han ofrecido todas las categorías posibles dentro de un análisis del film. Sin embargo, se debe realizar una aco-tación de las misma para ejecutarlo.

El Refranero popular constituye por sí mismo un motivo de análisis bastante rico y extenso, del que se puede realizar un análisis para un conjunto de películas que muestren dicha clasificación del lenguaje en un núcleo social o en una época determinada por ejemplo. Sugerimos al lector que consulte el pequeño refranero que se muestra en el análisis de La colmena, al final de ésta tesis, a manera de ejemplo ilustrativo.

A continuación mostramos la interfaz correspondiente, destacando que sus elementos componentes son los mismos que en los casos anteriores, salvo que la referencia de los datos mostrados es una taxonomía que surge del filtrado de los elementos significantes que se han introducido y sincronizado previamente en el nivel anterior del análisis. Veamos la interfaz:

Interfaz 70: Refranero Popular, textos, frases y léxico en términos de la cultura que representa el film

Textos Anidados:

Accedemos a la interfaz correspondiente a la taxonomía que pretende dar cuenta de los textos en los que se apoya el autor cinematográfico para hablar de la cultura que representa a dicha sociedad. Aquí observamos relaciones hipertextuales, citas, textos, etc., que se introducen como una forma más de hablar culturalmente de la época que se representa y como una forma de interrelacionar los textos que se producen en una época o medio dado.

Los textos anidados constituyen por otra parte, una recreación del texto artístico que remite otros recursos ficcionales, destacando con ello la diversidad literaria e histórica con la que se identifican ciertos personajes y mostrando una realidad que se explica a través de múltiples formas textuales.

Cultura

Id: 30

VinculoCine: Audio

Audio-Simbolismos: Canciones

Imagen-Simbolismo:

Anotaciones: Canción símbolo de aquella época y además un texto anidado

Symbolismo Cultural: La Lirio, Ojos Verdes, A Media Luz; Ave María de Schuberte

Iconografía: Canciones de la época

TEXTOS ANIDADOS

Registro: 1 de 5

IMPRIMA POR IMAGEN

IMPRIMA POR SONIDO

INTRODUCIR ICONOLOGÍA

Interfaz 71: Textos anidados

Hasta aquí hemos mostrado las interfaces que comprenden el Nivel Iconológico. Se caracterizan por tener un diseño idéntico y variar singularmente por el filtrado de información que da lugar a las diferentes taxonomías que buscamos obtener. Estas interfaces casi idénticas, se diferencian por el tipo de información que arrojan. Su título nos permite diferenciarlas. Con ellas podemos obtener informes seleccionados según datos de imagen, o sonido, o de ambos elementos. También podemos introducir nuevos datos.

Volviendo a la interfaz Iconológica, debemos añadir que otra de las funciones de los elementos componentes de ésta consiste en: volver sobre los pasos dados; introducir nuevos datos e ir finalmente a la fase de emisión del diagnóstico. Para ello contamos con un grupo de controles que se alinean conformando un bloque que se proyecta hacia atrás y hacia delante:

IR A PRE- ICONOGRÁFICO	IR A DIAGNÓSTICO
IR A ICONOGRÁFICO	INTRODUCIR ICONOLÓGICO

IR A PREICONOGRÁFICO: Como lo indica el texto, la función de éste control consiste en llevar al analista de nuevo hacia dicho nivel como forma de consulta

IR A ICONOGRÁFICO: al igual que en el caso anterior, se busca que el analista pueda recorrer de manera circular el paso por los niveles del análisis

IR A DIAGNÓSTICO: en este caso, el analista puede proyectarse hacia el último paso, saltando hacia delante para incluir información pertinente y comprobar la eficacia de la estructura polidendrítica de tendencia circular. El paso a una interfaz que se desprende del diagnóstico, permite que se avance hacia el paso último de todo el proceso.

INTRODUCIR ICONOLÓGICO: sería el punto de aplicación dentro de éste nivel ya que en éste paso el analista abre la interfaz en la que empieza a realizar la interpretación de los términos correspondientes a la semiosfera de la cultura correspondientes al film a analizar. Aquí sus ideas y anotaciones tienen especial importancia heurística.

II.4.4. *Fase final o diagnóstico filmico*

Damos paso a continuación al último de los pasos dentro del *Modelo de Análisis Iconológico* y de éste modo concluye una trayectoria que destacamos como idónea para un verdadero y completo estudio del film.

El diagnóstico construye una nueva estructura dendrítica con la información que lo nutre y tiene un doble sentido. Por un lado, constituye una ficha o guía de la(s) película(s) analizada(s), y por otro, es un informe en el que se expresan los pasos del análisis de acuerdo con la triple naturaleza del film: cinematográfica, narratológica e iconológica.

II.4.4.1. Presentación del Diagnóstico:

a. Definición del diagnóstico filmico

El diagnóstico filmico lo definimos como la fase en la que el analista procede a la manera de un verdadero especialista que tras haber diseccionado el film en sus múltiples partes y llenarse de conocimiento en torno a la materia cinematográfica, procede a dar un último y definitivo diagnóstico que de cuenta de manera sintética de los principales pasos del modelo.

El diagnóstico por tanto, debe apuntar a desarrollar los términos de la naturaleza filmica y por tanto dará cuenta de los elementos cinematográficos, de los correspondientes a la Narrativa Audiovisual y finalmente, dará cuenta mediante la interpretación de los términos del film como símbolos de la cultura que representan, de la semiosfera cultural que el autor cinematográfico construyó para expresarse con imágenes y sonidos.

La explicación de ésta interfaz se hará teniendo en cuenta que a partir de éste punto, el analista produce datos que se aportan a lo que constituirá la sintamotología cultural. Tengamos en cuenta que el *Modelo de Análisis Iconológico* nace con una proyección de aplicación continua y constante.

De la información que sirve como base al análisis, se producirá una nueva que aportará datos para construir una sintomatología cultural. No se trata aquí de un análisis de un film, sino de una proyección para que cada film aporte nuevos elementos para construir un cometido mayor. Anotemos finalmente que el analista cuenta aquí con una opción que le permite imprimir directamente el análisis de manera integrada. Pero veamos la interfaz y sus partes correspondientes.

b. Interfaz para el diagnóstico

Interfaz 72: Plantilla del Diagnóstico Fílmico

Características de los términos

A continuación explicaremos los términos de ésta interfaz teniendo en cuenta que se puede dividir en secciones que interpretaremos como unidades de contenido. Así, por cada unidad mostraremos una interfaz y explicaremos los respectivos elementos que se encuentran en ella y dan cuenta de la fase Iconológica.

II.4.4.2. Unidades de Contenido que dividen el Diagnóstico:

a. Identificador textual del Diagnóstico:

Esta interfaz del diagnóstico filmico funciona a la manera de una portada con la que se pretende construir la estructura dendrítica apropiada para que de cuenta del análisis de cada film. Observamos como elementos de base un identificador de la película que se analiza y algunos datos técnicos que nos permitan acceder al conocimiento primario del film.

Nº Análisis: elemento autonumérico que da cuenta del número de películas analizadas

Nombre del Analista: campo en el que se identifica la persona o grupo de personas que realiza el análisis

Título a analizar: elemento identificador del nombre de la película que se va a analizar

Director: campo que permite introducir el nombre del autor cinematográfico que realizó la película que vamos a analizar

Año de producción: campo para introducir el dato correspondiente al año de producción de la película

Guión Original: campo Sí/No, con el que se pretende establecer una separación dentro del análisis para aquellas películas que se analizan y son guiones originales o adaptados

Guión Adaptado: campo Sí/No, al igual que el anterior. En éste caso se contesta afirmativa o negativamente según la película tenga guión original o adaptado

Autor de la obra: campo relacionado exclusivamente con las obras adaptadas

Año de la obra: campo relacionado exclusivamente con la obra adaptada.

Cartel: imagen escaneada que permite identificar el cartel con el que la película salió a exhibición

b. Componentes Cinematográficos:

Tras ésta primera fase de identificación o construcción de la ficha técnica del análisis, el analista procede a la siguiente cara de ésta interfaz. Veamos a continuación la parte b:

PLANTILLA DEL MODELO - Formulario

DIAGNÓSTICO FÍLMICO

PERSONAJES:

ESPACIOS:

SUBESPACIOS:

TIPOS DE ESPACIOS:

TIPOS DE ESCRITURA:

CROMATISMO:

Nº PLANOS:

MOVIMIENTOS CÁMARA:

ESCALA DE PLANOS:

ÁNGULOS:

NEXOS:

DÍA - SECUENCIAS:

TIEMPO EN SECUENCIAS:

La colmena presenta escritura en los títulos de crédito y dentro del film se observan elementos didascálicos aunque en pequeña cantidad: calendario en el bar, NO-DO, revista que tiene Tesifonte.

Interfaz 73: Componentes Cinematográficos. Diagnóstico Fílmico

Los elementos que se presentan a continuación aparecen automáticamente en ésta interfaz y el analista simplemente se atiene a su lectura y comprobación de la información destinada a impresión y señalada mediante los iconos con la impresora o mediante los controles con sus respectivos textos. Se sugiere que el analista verifique, de acuerdo con el recorrido hecho, si realmente son pertinentes todos los elementos aquí expuestos o que realice una selección de los mismos para reforzar el diagnóstico con éstos datos relacionados con los aspectos propiamente cinematográficos.

Características de los términos:

EJES Y PERSONAJES: Se ofrecen a continuación los datos correspondientes a la clasificación correspondiente a Ejes y Personajes

IMPRESORA: La opción que representa la impresora y que se encuentra debajo del elemento Ejes y Personajes, alude a la impresión de dichos términos organizados según la clasificación antes señalada

ESPACIOS: Se ofrece aquí la cifra que representa el número total de Espacios existentes en el film

IMPRESORA: La opción alude directamente al elemento que se encuentra al lado y sugiere imprimir la estructura organizativa de los Espacios del film

SUB-ESPACIOS: Se ofrece aquí la cifra del número total de Sub-Espacios existentes en el film

IMPRESORA: La opción alude al elemento de diseño aledaño y sugiere imprimir la totalidad de Sub-Espacios, en una estructura jerárquica que engloba Espacios y Sub-Espacios correspondientes

TIPOS DE ESPACIOS: Este control ofrece la posibilidad de imprimir los tipos de Espacios a considerar dentro del film, de acuerdo con la clasificación que se explicó anteriormente y que alude a una dimensión tópica

Nº DE PLANOS: Se ofrece aquí la cifra correspondiente al número total de planos del film.

ESCALA DE PLANOS: Este control ofrece la posibilidad de imprimir un informe en el que obtenemos información sobre los tipos de planos que se encuentran en el film, teniendo en cuenta un doble parámetro. Podemos imprimir la totalidad de los planos y relaciones, o segmentar un plano determinado y un personaje determinado. Veamos un ejemplo del informe que ofrece el modelo:

ESCALA DE PLANOS

Día 1

Secuencia 02

Descripción de la secuencia Martín Marco visita a su hermana. Come y se cambia de ropa usando la de su cuñado Roberto con quien no se habla. Filo anuncia que va a cumplir años

Planos Tiempo sec.

Actores en Imagen

01. PG Martín Marco, Filo, Niño y entra criada al comedor.

0:00:10

Martín Marco, Filo, Niño, Petrita

Secuencia 07A

Descripción de la secuencia Unos clientes preguntan el precio. Llega Martín Marco, saluda a la encargada y entra..

Planos Tiempo sec. Actores en Imagen Actores en Profundidad

01. PG de la calle y por el lateral derecho 0:00:33

Encargada prostitu ción, aparecen los clientes, al fondo en profundidad y Clientes, Martín Marco por el lateral izquierdo viene Martín caminando, la cámara sigue a los clientes en panorámica y termina en la penumbra en la puerta del

Secuencia 07B

Descripción de la secuencia Martín Marco saluda y se va a dormir a una habitación mientras las prostitutas se van a atender a los clientes.

Planos Tiempo sec. Actores en Imagen Actores en Profundidad

01. PM de Martín Marco entrando a comedor en 0:00:45 Martín

Marco, Doña Jesusa, contrapicado, la cámara sube y vuelve a bajar Uruguay, Purita, otras siguiéndole su trayectoria. Entra al comedor prostitutasa donde están todas en PG del comedor, sale Martín Marco y tras unos segundos salen del

Día 3

Secuencia 18

Descripción de la secuencia Los camareros cierran el bar de doña Rosa, Martín Marco explica que no se ha ido pues no puede pagar pues su amigo no ha venido. Doña Rosa ordena echarlo.

Planos Tiempo sec. Actores en Imagen Actores en Profundidad

01. PG puerta de salida del bar con sereno y 3 0:00:40 Sereno,

Camareros, Martín Camareros hombres que salen. Luces encendidas. Se apagan Marco y sale sereno. Panorámica a la izquierda por

salón para quedar en camarero y Martín.

Día 5

Secuencia 29

Descripción de la secuencia Martín Marco y Nati Robles se sientan a hablar, en un té de lujo, sobre los viejos tiempos. Nati Robles le da dinero a Martín Marco para que pague la cuenta.

Planos Tiempo sec. Actores en Imagen Actores en Profundidad

01. PG de gente sentada en el salón elegante, la	0:00:27	Gente,
		Martín Marco, Nati
cámara muestra en panorámica. Entran Martín y		Robles
Nati y fundido encadenado para la siguiente.		

Día 6

Secuencia 40

Descripción de la secuencia Martín Marco y Purita dan un paseo por el parque, se toman una foto, ven pasar a unos niños huérfanos.

Planos Tiempo sec. Actores en Imagen Actores en Profundidad

01. PG de Martín y Purita posando para una	0:00:06	M a r t í n
Marco, Purita		
foto en el parque		
03. PG de Martín y Purita que se acercan en	0:00:41	M a r t í n
Marco, Purita		
panorámica hasta el fotógrafo, hablan con él y		
se van en PA caminando, la cámara retrocede		
con ellos y quedan en PM de sus cuerpos.		
05. PG de Martín y Purita, que caminan por	0:00:07	Martín Marco,
Purita, pasillo del parque, por el lateral derecho y en		Niños huérfanos, monjas
dirección contraria a ellos van monjas con		

La lectura de éste texto se realiza con base en el parámetro consultado. Así éste informe se pregunta por el número de planos generales en los que aparece Martín Marco. La respuesta del informe apunta 8 planos, con anotaciones sobre las secuencias, su descripción, el tiempo de duración, los actores en imagen y en profundidad, así como una descripción del tipo de acción que se desarrolla en el plano.

ÁNGULOS: Éste control permite obtener un informe con el tipo de ángulos que se presentan en el film, organizados según los espacios y contabilizados por el número de planos que se corresponden con las opciones de la clasificación pertinente: frontal, picado, contrapicado.

NEXOS: Se ofrece un informe acerca de los nexos existentes en el film

MOVIMIENTOS DE CÁMARA: Éste informe clasifica y ordena los diferentes movimientos de cámara en el film, presentándolos en una clasificación por Espacios.

DÍA/SECUENCIAS: Se ofrece aquí el dato correspondiente a la división episódica que tiene que ver con el tiempo y a la respectiva división por secuencias, para un mejor conocimiento de la estructura del film.

TIEMPO EN SECUENCIAS: Obtenemos un informe en el que nos ofrecen la división de las secuencias con los respectivos tiempos empleados en el film. Transcribimos a continuación éste informe tras consultar el tiempo para las secuencias correspondientes al día 1 del ejemplo de La colmena:

Tiempo por secuencias

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia
1		
01A	0:00:46	0:00:46
01B	0:00:36	0:01:22
01C	0:00:05	0:01:27
01D	0:00:28	0:01:55
01E	0:00:21	0:02:16
01F	0:00:42	0:02:58
01G	0:01:14	0:04:12
01H	0:00:59	0:05:11
01I	0:03:09	0:08:20
01J	0:01:15	0:09:35
01K	0:00:43	0:10:18
02	0:02:13	0:12:31
03	0:01:09	0:13:40
04	0:00:25	0:14:05
04A	0:01:17	0:15:22
05	0:00:25	0:15:47
06	0:00:50	0:16:37
07	0:00:35	0:17:12
07A	0:00:33	0:17:45
07B	0:00:54	0:18:39
07C	0:00:28	0:19:07

TIPOS DE ESCRITURA: Presentamos una lista de términos a elegir como referentes dentro de los tipos de escritura posibles en un film, tomando como base la clasificación sugerida por Casetti y Di Chio en su libro.

CROMATISMO: Destacamos aquí una lista de elementos a elegir dentro del cromatismo del film, el cual comprende blanco y negro, color, mixto y/o otros si los existiera.

ANOTACIONES: Aquí podemos sintetizar las ideas o conclusiones respecto a la significación e importancia de la técnica cinematográfica dentro del análisis del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Concluimos aquí un primer aspecto de estudio relacionado con el film y los quehaceres cinematográficos y damos paso al siguiente paso del diagnóstico, que comprende los aspectos relacionados con la Narrativa Audiovisual, en la que contemplamos el relato cinematográfico desde la dicotomía historia - discurso. Veamos a continuación la presentación de la interfaz correspondiente a ésta parte del análisis y expliquemos los términos que comprende:

c. En términos de la Narrativa Audiovisual:

Aclaremos que la interfaz del Diagnóstico es una sola, pero que por razones metodológicas la hemos seccionado para mostrar sus diferentes partes y hacerla más comprensible, teniendo en cuenta la unidad de sus términos. Procedemos a continuación a explicar los elementos que dan cuenta del análisis del film en cuanto relato:

ESTRUCTURA NARRATIVA: Se presenta una lista de los elementos de la clasificación correspondiente a la estructura narrativa. El analista debe seleccionar el más apropiado de acuerdo con el análisis que realizó.

TIPO DE NARRACIÓN: Se presenta una lista de los elementos correspondientes a la clasificación de los tipos de narración que considera la Narrativa Audiovisual y que consideramos como: Heterodiegética actorial, heterodiegética autorial, homodiegética actorial, homodiegética autorial.

PLANTILLA DEL MODELO: Formulano

NARRATIVA AUDIOVISUAL:

ESTRUCTURA NARRATIVA: Lineal Intercalada

TIPOS DE NARRACIÓN: Heterodiegética Actorial

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

ICONOGRAFÍA

ORDEN
DURACIÓN
FRECUENCIA

Orden de la Est. Narrativa: Lineal Simple, L. Intercalada, "In media res", Paralela, Inclusiva, De inversión temporal, De contrapunto
Del Discurso: Secuencia Crónica - Secuencia Anacrónica
Duración: Resumen - Elipsis - Escena - Pausa
Frecuencia: Singulativa - Iterativa - Reiterativa

Registro: 1 de 1

Interfaz 79: Narrativa Audiovisual. Plantilla del Diagnóstico Fílmico

Si realizamos una lectura de izquierda a derecha, de las cuatro impresoras que aparecen en ésta interfaz, podemos obtener los siguientes informes que contribuyen al análisis en ésta unidad de contenido perteneciente al Diagnóstico:



-IMPRESORA1: Ofrece un informe cuyo contenido da cuenta de la estructura del film

-IMPRESORA2: Ofrece un informe sobre la relación de dependencia existente entre la -descripción de la acción y la historia de cada personaje o personajes, asociada a la misma.

-IMPRESORA3: Ofrece un informe sobre el tipo de narración, diálogos, monólogos y voces en general que se presentan en el film. Tiene un doble parámetro que nos permite consultar por las formas que reviste el audio en un personaje dado o en la totalidad de personajes, y, otro parámetro para consultar por diálogo, narración, etc., según las categorías vistas anteriormente.

-IMPRESORA4: Ofrece un informe en el que da cuenta del continuum fílmico según el parámetro Espacio e informando sobre la ordenación y estructura temporal del film.

d. Los términos Iconográficos:

Damos paso aquí a una ordenación que da cuenta de los signos y de la Iconografía del film en general, para ello contamos con los siguientes elementos que describen la unidad de ésta interfaz:

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO: Informe en el que se incluyen todas las categorías del trabajo cinematográfico y que presenta de manera ordenada y clasificada, la totalidad de elementos correspondientes a cada personaje, secuencia y espacios. De éste modo se obtienen, por separado, los significantes que representan el vestuario, la ambientación, los decorados, etc.

ICONOGRAFÍA: Se presenta una interfaz que permite al analista introducir información sobre las conclusiones obtenidas respecto a los elementos componentes de la historia, al discurso y al contexto de la obra. Ésta interfaz tiene campos para introducir la interpretación de los siguientes términos vistos como relato: Tipos de personajes - El espacio - La acción - El manejo del tiempo - Contexto que representa la obra filmica.

PlantillaAnalisisIconografia

LOS TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS

Título

La colmena

NºAnálisis

1

Personajes - Iconografía

Nos encontramos en la fase iconográfica del análisis. Por tanto, orientamos el análisis de los personajes hacia los valores que adquieren los personajes como signos, a nivel icónico e indicial. El aspecto simbólico

Espacios - Iconografía

DEFINICIÓN DEL ESPACIO EN LA COLMENA:

El espacio como signo debe observarse en relación con el referente. En esta medida

Acciones - Iconografía

La acción no cumple una función teleológica, pero se puede considerar en términos de cultura asumiendo su escisión y dispersión como síntoma de la cultura de posguerra, es la que los personajes

Tiempo - Iconografía

El manejo del tiempo de manera especular y el manejo de la elipsis son importantes para comprender el sentido de un tiempo lento y en el que lo fundamental es la supervivencia.

Discurso - Iconografía

El análisis del discurso iconográficamente comprende observar el tratamiento que el director realiza sobre todo el relato y el mundo construido para representar la cultura española de posguerra. Desde el punto de vista reláctico nos encontramos

Contexto - Iconografía

El análisis del contexto en términos iconográficos nos plantea observar la construcción del mismo. No basta el inventario de los elementos que se identifican y corresponden a la posguerra. En el caso de la colmena podemos afirmar que los

Registro: 1 de 1

Interfaz 75: Los términos Iconográficos. Plantilla del Diagnóstico Fílmico

Veamos la interfaz con sus campos dispuestos para la introducción ilimitada de datos, gracias a que el campo se extiende a medida que se escribe la información que va a nutrir los nuevos términos:

El control de impresión ofrece un informe con la totalidad de los datos incluidos. Por otro lado, los significantes discursivos asumen las 3 propiedades de la secuencia. El *Modelo de Análisis Iconológico*, dispone de una interfaz que permite al analista expresarse en dichos términos:

Interfaz 76: Orden, Duración y Frecuencia en el Discurso. Plantilla del Diagnóstico Fílmico.

De éste modo concluye la explicación de los términos que sugerimos al analista para expresarse en torno al film y su análisis como relato. Damos paso a otra parte de la interfaz en la que contemplamos finalmente los términos para el nivel iconológico.

e. En términos Iconológicos:

La heurística interpretativa sugiere el mismo recorrido que se ha venido aplicando desde otras ópticas en pasos anteriores. Procedemos a mirar, entonces, los elementos componentes del relato considerándolos síntomas de la cultura que representan y en esa medida expresaremos un análisis interpretativo con base en la semiosfera construida por el autor, la cual consideramos la base de una sintomatología de la cultura. Veamos a continuación la interfaz correspondiente y los términos que se sugiere tener en cuenta:

Interfaz 77: Análisis en términos Iconológicos

El primer término de lectura dentro de ésta interfaz, mueve al analista al control denominado ANALICE.

ANALICE: Éste control muestra una interfaz en la que el analista procede a rellenar los aspectos pertinentes, en términos de la cultura que representa el film. Consideramos que la interpretación del film debe empezar por ofrecer una heurística acerca de los elementos de la historia.

DIAGNÓSTICO DEL FILM

NºAnálisis: 1

Personajes

El análisis de los personajes en La colmena debe tener en cuenta la ausencia de protagonismo. Es importante realizar el análisis de los personajes de manera individual.

Espacios

El espacio es un escenario para la socialización de los individuos.

Acciones

Las acciones no tienen una intención teleológica

Tiempo

El manejo del tiempo se muestra a nivel minimalista. El tiempo intenta parecerse cada vez más al tiempo real. Sin embargo, por encima de la búsqueda de ese tiempo en

Registro: 1 de 1

Interfaz 78: Análisis Iconológico de los Componentes de la historia. Plantilla del Diagnóstico Fílmico

A continuación enumeramos los elementos a los que el analista debe conceder especial importancia dentro del análisis y sobre los cuales debe pronunciarse en términos de la cultura que se representa:

- Definición de las historias observadas
- Definición del discurso propuesto por el autor
- Identificación de los textos anidados
- Dimensión descriptiva acerca del uso de los elementos propiamente cinematográficos en relación con la época que muestra el mundo creado por el autor: vestuario, atrezzo, etc.
- Semiosfera cultural: que da cuenta de historias, motivos, alegorías culturales

Éstos elementos se agrupan en una interfaz que funciona, al igual que las otras, a la manera de una plantilla que permite al analista introducir su análisis en términos interpretativos.

SEMIOTICA ICONOLOGIA

NºAnálisisDiagnóstico: 1

HISTORIAS: Al observar el informe historias abstraídas se podrían sacar algunas ideas sobre el tipo de historias que se manejan. Ver informe de la continuidad de historias abstraídas

DISCURSO: El discurso debe revisar previamente el peso del diálogo y el peso de la imagen. En términos iconológicos el discurso debe comprender las imágenes, mitos mostrados, tópicos y elementos de la retórica manejados. Textos dentro de otros

TEXTOS ANIDADOS: Descubrir la presencia de textos insertos. Metatextos como el de los poetas hablando sobre Dostoievsky. O el texto que se inserta cuando Martín Marco recita un poema de Juan Ramón Jiménez. El poema se llama "Sueño" y se

SEMIÓTICA DEL FILM:

SEMIOSFERA CULTURAL:

Registro: 1 de 1

Interfaz 79: Iconología. Plantilla del Diagnóstico

Finalmente, el análisis Iconológico, dentro de la fase del diagnóstico, se orienta a considerar el inicio y el fin como vestigio iconológico, por tanto se ofrece un campo para que el analista establezca aquí las consideraciones pertinentes.

Tras ello, se observa que el control último conduce a la impresión de la totalidad de los términos del diagnóstico, organizados de acuerdo con la estructura que hemos presentado en ésta tesis. Consideramos que ésta opción reviste interés en la medida en que el análisis puede ofrecerse como un nuevo texto que tiene su propia estructura y responde a una metodología que aquí hemos visto en sus diferentes partes.

III. CONSIDERACIONES PREVIAS AL USO DEL *MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO*

Hay que tener en cuenta - para cualquier tipo de análisis -, las ventajas y desventajas que pueda(n) ofrecer la(s) película(s) a analizar, en esta medida el analista debe sopesar las posibilidades y facilidades de información existentes en torno al film, e incluso la accesibilidad que se tiene al mismo film para el análisis. Enumeramos a continuación algunas de las consideraciones a tener en cuenta antes de enfrentarse con el análisis empleando la metodología propuesta con el *Modelo de Análisis Iconológico*:

III.1. Consideraciones teóricas: De documentación y fuentes bibliográficas

Es aconsejable realizar un barrido documental antes de iniciar el análisis de un film. La idea de que el film es la película vista en el cine, nos remite simplemente al visionado destinado al entretenimiento o al conocimiento de la actualidad cinematográfica o cuando más a la actualización de nuestro archivo filmico.

El análisis de un film debe contemplar la búsqueda y consulta de las posibles fuentes documentales en torno al film, a fin de enfrentarnos a nuestro objeto de estudio con un mínimo de conocimiento. Para ello es necesario saber cuáles son las posibilidades reales *de conseguir la información y qué tipo de información podemos obtener*.

Para el campo de la documentación – en España -, las bibliotecas, hemerotecas, los Centros de Documentación y la Filmoteca Española, son los principales lugares a los cuales acudir cuando se inicia una búsqueda. La Filmoteca Española, actualmente dependiente del Ministerio de Cultura tuvo su última organización interna en 1970 y, establece entre sus funciones la de organizar y estructurar las necesidades de archivo, difusión y documentación del cine español

La mención de la Filmoteca Española no tiene otro objeto que centrarnos en ubicar uno de los principales centros de documentación a los que se puede acceder buscando conseguir información relacionada con el film y facilitando el visionado del mismo en salas especiales. Allí, es posible conseguir el guión que nos permita extraer la ordenación por secuencias, los espacios, los nombres de los personajes y algunos otros elementos que contribuyan a introducir los términos básicos para el análisis.

Aunque la Filmoteca Española es el principal centro de documentación en materia cinematográfica, también es importante considerar la existencia de otras Filmotecas en el ámbito español y en Madrid, Centros de Documentación como el creado por los cines Alphaville, en los que es posible consultar información relacionada con las películas proyectadas por éstas salas, dentro de las que cabe pensar que la oferta de cine internacional es mayor a la del nacional. No obstante, cuenta con una organización archivística que facilita medios documentales que no podemos ignorar.

Otra fuente de primer término para el cine español es la consulta de los archivos del Ministerio de Cultura donde se facilita el expediente de la película, el cual, en ocasiones, puede tener una información variada y completa sobre las características de la película, entre las que podemos incluir:

- Sinopsis de la película
- Argumento
- Guión
- Equipo Técnico y artístico
- Desglose de la película
- Planificación durante el rodaje
- Informe de calificación de la película por el Ministerio de Cultura

- Informe de Presupuesto/Coste de la película
- Fotografías
- Recortes de periódicos
- Etc.

Nuevamente la consideración cronológica es importante para saber el tipo de material que podemos conseguir sobre un film. Por ello debemos tener en cuenta que debido a la influencia del marketing en la industria cinematográfica, especialmente durante ésta década de fin de siglo, la oferta de la industria cinematográfica se ha diversificado abarcando junto a la exhibición y de manera simultánea la oferta de productos relacionados con el film.

Dicha oferta del marketing cinematográfico puede considerarse al nivel de la documentación ya que en muchas ocasiones amplía el espectro informativo en torno a una película, - sin embargo se debe realizar una valoración del material con que se cuenta y sopesar su importancia -. Lanzamiento de números monográficos sobre el film, datos relacionados con el director, entrevistas, etc.

En esta medida es posible conseguir aunque no de manera fácil ni accesible a cualquier público:

- Dossier y guiones de manera simultánea o posterior al lanzamiento o exhibición del film
- Fotografías de los protagonistas y/o de algunas escenas importantes
- Vídeos relacionados con el film: ¿cómo se hizo la película?; o vídeos que muestran una gran gama de incidencias del rodaje, mezclados con entrevistas al personal técnico y/o artístico que efectuó el film
- Información técnica y artística como datos biográficos de los personajes, síntesis de la obra y sus relaciones con otras similares

- Entrevistas y monográficos relacionados con un film o un autor cinematográfico
- Edición del guión
- Otras de menor consideración

Otra opción que debe contemplarse en la búsqueda de fuentes, es la que ofrece el avance tecnológico, ya que el trabajo de algunos guionistas y/o directores con los ordenadores y la aplicación de programas informáticos está penetrando la industria del cine y facilita el trabajo previo a la realización de la película. Consideramos que en el futuro surgirán nuevas formas del suministro de información provenientes del uso del software informático en el campo del cine.

Adquirir copia de la plantilla - software - que empleó el guionista facilita, actualmente, la impresión de algunos datos estructurales tan necesarios como son los listados de los personajes, de los espacios, o la división por secuencias del film, entre otros, los cuales constituyen para nuestro *Modelo de Análisis Iconológico*, un punto de partida.

Añadamos que las opciones que plantean estas plantillas informáticas, generalmente sirven para la impresión ya que dichos datos no se pueden manipular como listados dentro del programa (en el interior funcionan casi como autotextos), pero ayudarían a agilizar el trabajo en el caso de la organización de aquellos elementos a incluir en la fase de introducción de datos.

Como referencia de estos programas que actualmente se han convertido en importantes herramientas para la escritura de guiones, se menciona la plantilla Script Maker, que es una aplicación sencilla que se inserta dentro del procesador de textos Word de Microsoft Office; o el programa Screen Writer de Movie Magic, el cual funciona con

cierta autonomía aunque tomando como base los elementos estandarizados por el procesador de Word.

A título de ejemplo, consideramos que es importante dar a conocer éstas plantillas para que los estudiosos del film puedan sentir más cercano el mundo de las aplicaciones tecnológicas para actualizar su trabajo. Por ello, incluiremos aquí algunas interfaces que nos ilustran sobre la presentación de ésta herramienta informática que cada vez más penetra el mercado dirigiéndose a aquellos guionistas, amantes de las nuevas tecnologías y la comodidad de las plantillas y los formatos.

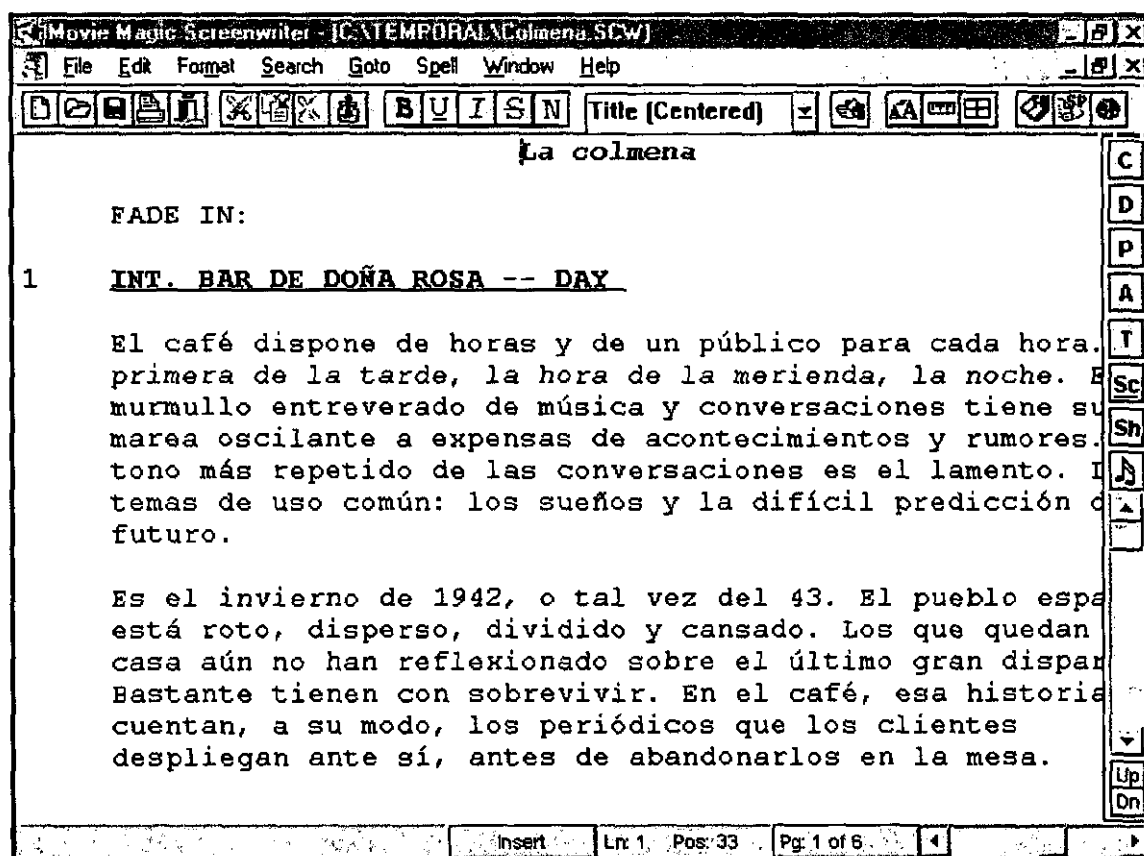
Veremos entonces las interfaces correspondientes al programa Screen Writer de Movie Magic, el cual cuenta entre otras cosas con corrector ortográfico, diccionario y tarjetas índice para elaborar el guión escena a escena. Como ya dijimos éste procesador de textos para la escritura de guiones permite imprimir el reparto de actores, el vestuario, los vehículos los efectos especiales o los diálogos de manera independiente para observar detenidamente su estructura y organización. Verdaderamente, una nueva forma de pensar la escritura del guión y una nueva forma de trabajar.

Para éste ejemplo - y como dijimos, no vamos a entrar en detalles del programa -, hemos realizado una transcripción parcial del guión de La colmena para mostrarlo en ésta página. Remitimos al lector interesado en éste u otros programas de escritura de guiones, a las tiendas de software que se encuentran a través de internet y a nuestra bibliografía en la cual citamos las mismas.

Recordemos una vez más que este ejemplo y los datos expresados hasta el momento, tienen el ánimo de exponer algunas consideraciones relacionadas con la búsqueda del material documental previo a la ejecución de nuestro modelo. No obstante, debemos

tener en cuenta que el tiempo que se emplee en ésta búsqueda no debe superar más allá del 5% del que dediquemos al total de la investigación.

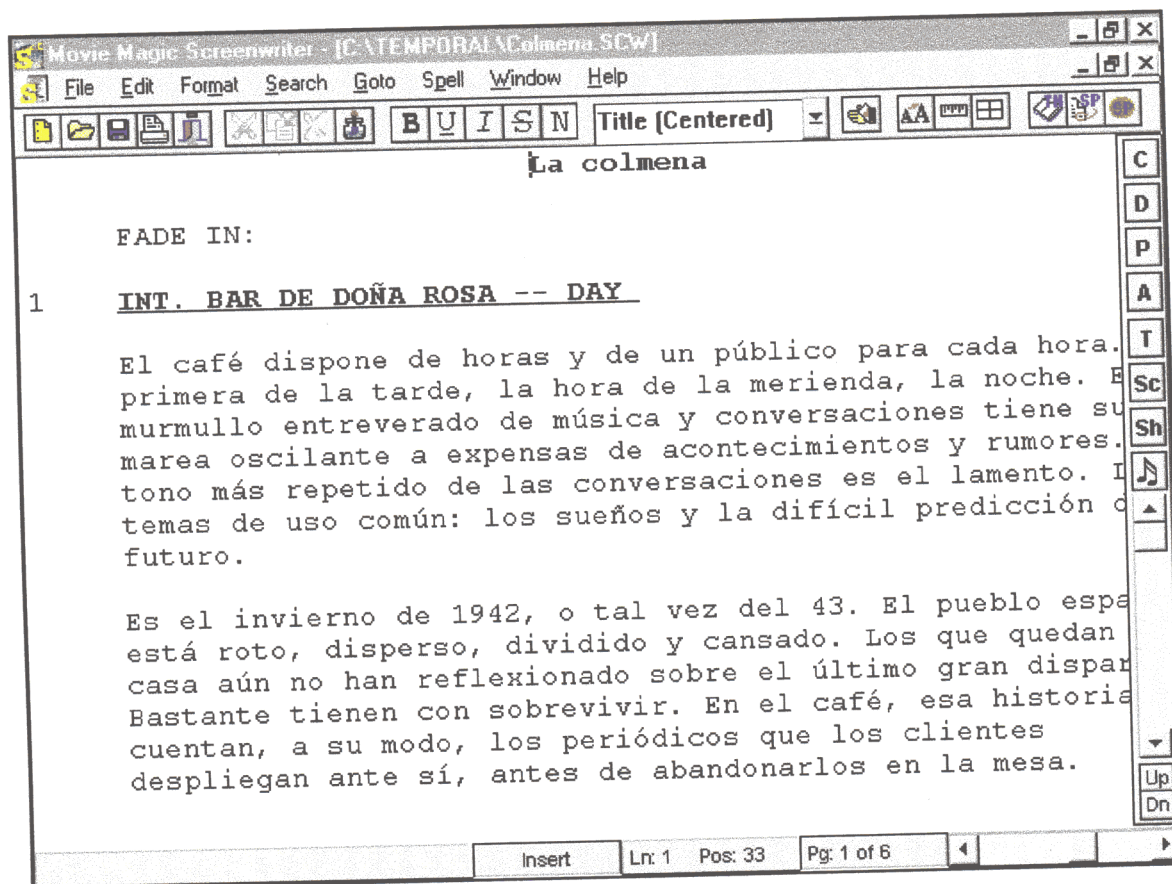
Los datos que hemos considerado aquí no buscan abarcar de manera exhaustiva las fuentes documentales en España, pues tendríamos que hacer también un catálogo de revistas, libros, centros organizados por las comunidades, etc., además de los caminos que nos abra internet en ésta materia. Repetimos que simplemente planteamos unas consideraciones de orden teórico en torno a las posibilidades existentes de búsqueda de información y fuentes sobre un film.



Interfaz 1: Screenwriter. Ejemplo para el caso de La colmena

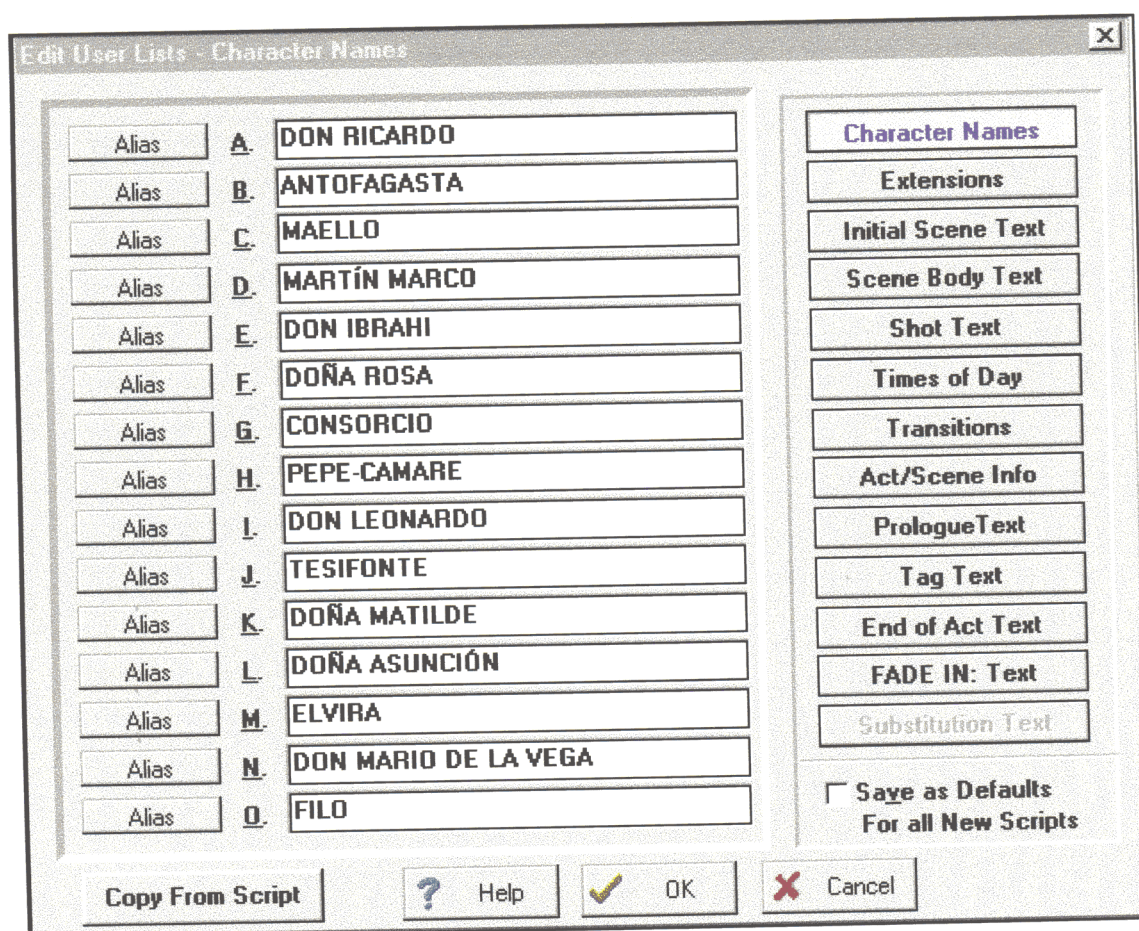
tener en cuenta que el tiempo que se emplee en ésta búsqueda no debe superar más allá del 5% del que dediquemos al total de la investigación.

Los datos que hemos considerado aquí no buscan abarcar de manera exhaustiva las fuentes documentales en España, pues tendríamos que hacer también un catálogo de revistas, libros, centros organizados por las comunidades, etc., además de los caminos que nos abra internet en ésta materia. Repetimos que simplemente planteamos unas consideraciones de orden teórico en torno a las posibilidades existentes de búsqueda de información y fuentes sobre un film.



Interfaz 1: Screenwriter. Ejemplo para el caso de La colmena

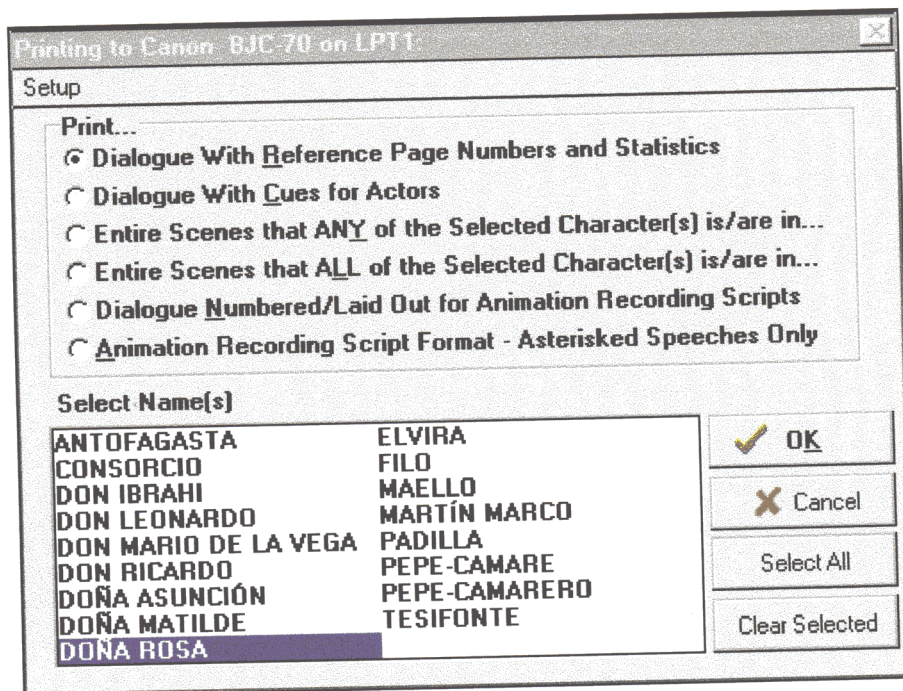
Este ejemplo nos ilustra cómo el escritor de guiones puede apoyarse en las nuevas tecnologías para efectos de la organización y presentación misma del guión. La presentación de dos interfaces más, demuestra algunos de los pasos que se pueden seguir y en los cuales encontramos una base para nuestro trabajo de estructuración para el análisis del *Modelo de Análisis Iconológico*.



Interfaz 2: Introducir Personajes para relacionarlos internamente. Screenwriter.

Esta interfaz permite que el guionista tenga los Personajes incluidos en los listados que Screenwriter combina en el procesador de textos, de tal modo que cada vez que el usuario llame uno de éstos elementos, la escritura de los primeros caracteres garantice – mediante el autotexto –, ahorro de tiempo y evite las confusiones que se pueden generar

con los nombres de muchos personajes. Finalmente, es lógico entender que el Screen Writer facilita múltiples posibilidades que usan los guionistas gracias a las combinaciones que plantea el programa en el momento de imprimir. Una muestra de la pantalla de impresión ejemplifica lo dicho.



Interfaz 3: Diálogos en el caso de La colmena. Desde impresora. Screen Writer

Por último, señalamos que en la actualidad las opciones del software en el mercado se amplían con rapidez tanto en lo concerniente a la escritura de guiones como en el caso de las plantillas que elaboran presupuestos. Mencionamos a título de ejemplo los principales programas que se encuentran actualmente circulando en el mercado norteamericano y de los que se pueden obtener “Demos” a través de internet: Final Draft, Screen Writer Movie Magic, Script Maker Template, Scriptthing, Scriptware, Story Builder, Plots Unlimited para MS DOS, o Dramática - entre otros -, y del que se puede encontrar además una versión On-Line de 450 páginas del libro que dio origen al

software y que recoge los contenidos de "Dramatica: A New Theory of Story", teorías creadas por Melanie Anne Phillips y Chris Huntley.

También queremos mencionar los nuevos programas que actualizan las formas de realizar el trabajo cinematográfico al nivel de la producción cinematográfica, como por ejemplo la plantilla Filmbud Template, basada en el programa Excel de Microsoft Office o los programas creados por Movie Magic, como el Budgeting.

Se encuentra, además, software para la gestión de producción de TV y Cine profesional, que facilita el desglose del guión, escaletas de rodaje e interconexiones con sus homólogos de Movie Magic: Screen Writer y Budgeting, constituyendo un completo paquete que interactúa entre sí al estilo de Windows. El Scheduling se creó con base en el programa Schedule, también de Microsoft Office y que la empresa Movie Magic adaptó a las necesidades cinematográficas bajo el nombre de Movie Magic Scheduling. A España llegaron éstos últimos paquetes de software, a través de la empresa Zeppelin S.A. que empezó su comercialización en 1998.

III.2. Consideraciones pragmáticas: Pre-visionado del film

Es importante, por otra parte, tener en cuenta que además del conocimiento del material con el que se cuenta¹, el analista debe realizar un Pre-visionado del film en el que hará anotaciones que podrá tener en cuenta posteriormente para poder seguir un rumbo.

Durante el Pre-visionado el analista crea expectativas y se prepara para la comprensión del texto filmico, captando elementos de mayor o menor relevancia, evaluando el interés del film, e incluso determinando la estructura general que le permite formarse una idea global para el desarrollo de su análisis. En esta medida, podríamos asegurar que un Pre-visionado de la película permitirá lanzar una serie de hipótesis que se podrán considerar el punto de partida para el análisis del film.

III.2.1. *Hipótesis en torno al primer visionado:*

Es importante seleccionar algunas ideas de interés en torno a: el tema, el manejo de los personajes, del espacio, de la acción, etc. . Una vez se observa el film por primera vez tendremos una idea general sobre los elementos de la historia, sobre la forma como se construye el discurso, sobre las tendencias estilísticas o el manejo de la estructura del film, que nos permitirán, luego, optar por una u otra dirección dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Se trata de observar empíricamente el film para movernos con más seguridad, incluso en el proceso de Introducción de Datos y durante dicha observación, responder a la gran pregunta que surge cuando iniciamos la labor de investigación y que se expresa como una proposición acuciante: ¿Cómo debe proceder el analista por unos caminos que se antojan polivalentes, aleatorios y en ocasiones poco conocidos?.

La formulación de hipótesis comprende una serie de cuestionamientos que podemos sugerir a continuación - aunque de manera muy general -, y responde en cierta medida a nuestro gran interrogante sobre cómo proceder. No obstante, no queremos ceñir la investigación a estos pasos ya que corresponde al investigador y a su formación social el dar cuenta de las hipótesis que surjan en un film.

- El discurso de la cámara, en tanto que imagen - planos, ángulos, iluminación, etc. -, plantea manifestaciones sintomáticas en torno a: - el film mismo, destacando su trayectoria; - el relato, en tanto que historia que se destaca con las soluciones estilísticas y estructurales empleadas; - la cultura que se representa en el film y en la cual el discurso de la imagen puede interpretarse como un síntoma

- El discurso de la cámara, en tanto que sonido - palabras, voces, ruidos, musicalización -, plantea manifestaciones sintomáticas que: - se acercan al film mismo circunscribiendo su trayectoria; - al relato en tanto que historia; - a la cultura que representa el film y en la que el sonido se manifiesta como un síntoma que la representa.
- De igual manera el analista debe considerar los elementos de la historia - personajes, espacios, acciones, tiempo -, como manifestaciones de la cultura que representa la obra. Aquí cobra importancia el destacar la existencia de personajes tipo o referenciales, los espacios vistos en términos de cultura, la correspondencia de las acciones con una cultura determinada. En fin, el analista debe considerar la cultura que se representa y cómo, en el film, se manifiesta a través de los componentes de la historia
- El discurso del autor cinematográfico como forma textual debe considerarse en términos de cultura: el inicio y el fin como Vestigios Iconológicos, los fragmentos textuales como - cine de montaje los diálogos, la narración, etc. -, son elementos en los que el autor puede poner un acento específico en términos de la cultura que representa y donde el analista debe observar las huellas que manifieste el texto.
- Finalmente, el analista debe estar dispuesto a ofrecer su propia hipótesis en términos generales sobre la totalidad del film, en tanto que síntesis de un mensaje que englobe el argumento cinematográfico a través de un motivo, concepto, historia, etc.

III.2.2. *Detección de los síntomas o significaciones primordiales:*

En el film no todos los elementos son síntomas culturales. Así como tampoco, todos los elementos que se representan en el interior del celuloide pueden considerarse signos. Para aclarar esta idea, proponemos apoyarnos en otras definiciones y conceptos que han hecho eco dentro de los estudios del análisis semiológico, como por ejemplo, la definición de signo propuesta por Guiraud, para quien signo es la marca de una intención - consciente o inconsciente - de comunicar un sentido².

Para nosotros, al igual que lo contempla Guiraud, la condición *sine qua non* del signo, ha de ser la intención manifiesta de significar y de comunicar un sentido. Análoga y paralelamente a la sintomatología médica, debemos contemplar la propuesta de una sintomatología en términos culturales que nos permita emitir el diagnóstico filmico.

Del mismo modo que los síntomas de un resfriado son diferentes a los de una gripe y éstos diferentes a los de una hepatitis; y los de una hepatitis A, distintos - aunque similares - a los de una hepatitis B ó C. Y del mismo modo que éstos últimos nos ponen en estado de alerta frente a posibilidades tan graves como pueden ser una cirrosis o un Sida. Igualmente, los síntomas que se manifiestan en películas que tratan el tema de la posguerra han de ser diferentes a los de películas que traten el tema de la revolución³.

No obstante y siguiendo con la analogía médica, podemos compartir síntomas a la manera que el resfriado los comparte con el catarro y con la gripe. Si miramos dentro de un corpus de análisis de películas cuyo tema sea similar, observaremos síntomas similares cuya observación se facilita a través del *Modelo de Análisis Iconológico*, realizando un verdadero Diagnóstico.

El camino que proponemos pretende servir de herramienta para que los analistas y estudiosos de la imagen audiovisual puedan observar y emitir su propio Diagnóstico sobre las posibilidades del film en términos de su significación cultural, poniendo el acento en el nexo relato y cultura.

Los síntomas los definiremos en la medida en que la lectura del film nos muestre y demuestre que aquello que significa en el interior del film, puede tener no sólo el significado en términos de sentido, sino que, además, tiene la función semiótica de crear

un nuevo significado y de erigirse entonces como síntoma o manifestación de algo más amplio; lo cual engloba la teoría del análisis iconológico sobre la cual nos basamos.

Como hemos dicho anteriormente, éstos puntos constituyen una idea básica en torno a cuáles aspectos se deben formular para las hipótesis y cuáles centran al analista una vez ha realizado el *Pre-visionado*, pero también cómo centrarse al iniciar el análisis. No obstante, éstos puntos constituyen a su vez el recorrido mismo del film: su trayectoria. El analista tendrá que incursionar tras el visionado en la fase de Ejecución que comprende los niveles del modelo y demostrar su(s) hipótesis.

III.3. Consideraciones metodológicas para abordar el análisis:

Una de las primeras acotaciones a considerar en éste modelo de análisis es la relacionada con su funcionalidad. No está de más insistir en que este modelo es una herramienta que facilita la contabilidad de una gran cantidad de significantes heterogéneos que se mezclan en múltiples e imprevisibles posibilidades.

También debemos tener en cuenta que el *Modelo de Análisis Iconológico* puede desarrollarse por diversos caminos en sus diferentes fases. Así, se pueden dar pasos tanto de manera lineal y sucesiva como de manera transversal e incluso aleatoria. Los pasos que contempla el modelo, pueden sucederse unos a otros - especialmente en la fase de introducción de datos -; también, podemos contemplar la posibilidad de que el analista realice su propio trazado según el modo como observe los significantes más relevantes a los cuáles dirigir su hipótesis y enfoque particular del film.

Para seguir este paso, el analista opta por un recorrido transversal, según su criterio, centrándose en el trabajo con aquellas interfaces que tienen parámetros con los que interactúa y tomando sólo aquellas partes del modelo definidas como pertinentes de

acuerdo con su hipótesis. Un ejemplo claro lo plantea el trabajo que presenta el modelo en términos del discurso de la cámara.

Los parámetros que se centran en el personaje y las posibilidades combinatorias con la escala de planos, dan muestra de lo dicho hasta el momento. El analista puede realizar consultas que le digan: cuántos planos generales, cuántos planos medios, etc., se rodaron para un personaje dado, optando por indagar en todos los personajes o no; o aplicar el parámetro utilizando toda la escala de planos.

También podemos observar la fase de emisión del Diagnóstico como una posibilidad en la que el analista realice su propio trazado transversal, excluyendo algunos elementos o por el contrario, incluyendo otros que considere más pertinentes. Tal es el caso que planteamos cuando proponemos que para el Análisis de La colmena, excluimos los datos de cálculo matemático referentes a la música y efectos sonoros, y nos centramos en tomar como signifiante principal para el análisis, las palabras proferidas por los actores: monólogos, diálogos, narración.

Se debe anotar que la presentación de este modelo se realiza a la manera de un esbozo que de cuenta - parcialmente - de las posibilidades que la informática ofrece para actualizar el análisis del relato cinematográfico a las Nuevas Tecnologías. En este momento debemos aclarar que aunque hemos intentado incluir un gran número de posibilidades para el análisis, también hemos excluido otras no menos importantes pero que requieren un trabajo más directamente relacionado con el campo de la informática que con el de la imagen audiovisual o la Narrativa Audiovisual.

Hemos mencionado que los aspectos relacionados con la música no se tratarán dentro del caso de La colmena, dejando abierta ésta posibilidad a otros investigadores

interesados en ahondar en las relaciones del sonido y especialmente en la música. De igual manera, el manejo del video o de imágenes fotográficas es una posibilidad que se deja abierta para investigaciones posteriores y para las que se plantea la exigencia de un equipo informático superior al tradicional ordenador doméstico - que hemos empleado para la presente elaboración del modelo -.

Aclaremos que el análisis, en los términos planteados para el caso de La colmena, no excluye del todo la música, simplemente la contemplamos como elemento significativo incluido en el apartado que comprende el sonido y que se describe con palabras. Así la música es un *significante* más, que se analizará gracias al juicio del analista y que no se tendrá en cuenta como un registro con el que podamos crear subdivisiones o ramificaciones. Su importancia se evidencia justamente al concederle un lugar propio que exija hipótesis independientes y brinde resultados en términos de los significados y la cultura que se represente.

Recordemos que el recorrido a elegir para la aplicación del modelo puede tener un orden sucesivo, de acuerdo con lo que sugiere cada interfaz, o alterar el mismo según el interés de la investigación. Otra posibilidad es que el analista opte por iniciar directamente con el análisis Pre-Iconográfico e incursionar en el film linealmente, introduciendo y relacionando datos y conociendo directamente la película en esta fase.

A su vez, puede omitir la Fase de Introducción de Datos (delegando esta labor en otra persona) e incursionar directa y espontáneamente en el film, dedicando un poco más de tiempo al análisis al verse obligado a conocer la película desde su transcripción, pero actuando de manera lineal en su trayectoria.

Las posibilidades para el análisis son diversas y será siempre el sujeto quien diseñe los caminos que lo conduzcan a confirmar sus hipótesis, a fin de poder encontrar estructuras

nuevas y posibilidades alternativas que vislumbre con sus preguntas y patentice con datos objetivos que suministra la herramienta informática aplicables mediante la metodología del *Modelo de Análisis Iconológico*.

III.4. Requisitos técnicos necesarios:

En lo que respecta a la operatividad informática, debemos señalar que éste modelo - tal y como se presenta para esta tesis - no tiene autonomía de funcionamiento, ya que opera como una aplicación realizada dentro del programa Access de Microsoft Windows, para Windows 95 y por lo tanto se ejecuta bajo el mismo.

- El *Modelo de Análisis Iconológico* es una plantilla diseñada como aplicación del programa Access del paquete de software conocido y comercializado bajo el nombre de Microsoft Office 97
- Éste modelo requiere un equipo informático capaz de soportar el programa Access de Microsoft Office 97 y, puede utilizarse tanto con sistemas operativos de Windows 95 como bajo Windows 98.
- Un requisito mínimo del hardware es el uso de ordenadores Pentium con un mínimo de 75 Mhz.
- Éste modelo no excluye la posibilidad de trabajar bajo entornos diferentes al de Windows y puede funcionar - con las modificaciones pertinentes -, bajo entorno MS-DOS
- En cuanto aplicación, el modelo puede mezclar otro tipo de archivos para enriquecer el trabajo del analista. Es posible integrar la música a través de archivos de sonido de formato WAV, que se inserten en el modelo como secciones o registros que pueden modificarse, fragmentarse y relacionarse.
- Se prevé que el modelo integre archivos con vídeo, de formato AVI ó MPEG y musicalización - formatos WAV -, que permitan una visión más amplia del film a

analizar. Para ello sería importante que el modelo tuviera autonomía propia pues los requisitos de memoria en disco duro y en aceleración de memoria RAM también serían mayores.

- Las consideraciones tecnológicas que contemplan convertir éste *Modelo de Análisis Iconológico*, en una aplicación multimedia que funcione en equipos españoles, deben contemplar el incluir tarjetas gráficas, o sistemas de compresión MPEG, que permitan ejecutar imágenes cinéticas en pantalla completa y a 25 fotogramas por segundo en sistema PAL.
- Para reproducir imágenes MPEG se requiere una tarjeta descompresora, y ésta a su vez opera con ordenadores de la gama Pentium con un mínimo de 100 Mhz y como posibilidad ideal el actual Pentium III.

III.5. Consideraciones de ampliación y justificación del *Modelo de Análisis Iconológico*

La principal consideración a tener en cuenta para ampliar ésta investigación es la de diseñar ésta aplicación como un programa con plena autonomía y corresponde a los técnicos informáticos más no a esta doctoranda con aspiraciones de desarrollo profesional en el campo de la imagen audiovisual. El camino queda expedito y las posibilidades de diseñar éste modelo como un programa ejecutable de manera independiente no son ilusorias, el *Modelo de Análisis Iconológico* es una estructura polidendrítica que puede encontrar su desarrollo en el lenguaje informático.

Agreguemos algunas consideraciones estéticas ya que no nos hemos concentrado demasiado en el aspecto del diseño de las interfaces, centrándonos en el proceso metodológico y la funcionalidad de los enlaces para poder seguir el trazado propuesto de forma clara y precisa. Sin embargo y aunque es obvio, hemos de aclarar que un diseño más elaborado aportará beneficios que faciliten la comunicación e interconexión entre los elementos del análisis.

Consideramos que la presentación del *Modelo de Análisis Iconológico* en si mismo, tiene suficiente validez para los efectos de ésta tesis doctoral en el Departamento de Comunicación Audiovisual II, gracias al trabajo metodológico y a la novedad pedagógica y didáctica que abrigan la explicación del modelo a la manera de un manual de usuario. Debemos añadir que las posibilidades del modelo se pueden ampliar si se realiza un trabajo conjunto que fusione los campos del conocimiento informático con las teorías de la Narrativa Audiovisual y la metodología que se expone en ésta tesis.

Las posibilidades de acoger éste modelo en el campo informático corresponden tanto a los profesionales adscritos a éste campo, como a los profesionales del cine, a la industria editorial y a la academia universitaria que realmente crea que en España se puede profesionalizar el quehacer cinematográfico desde la academia y por ello justifique investigaciones que anulen el empirismo y la crítica fácil y rocambolesca que existe actualmente en torno al cine.

Desde ésta tesis doctoral, abogamos por análisis cinematográficos que ofrezcan una mínima calidad en términos audiovisuales. El cine debería analizarse en su proyección original, sin embargo, conscientes de las limitaciones que esto representa se propone el empleo del ya tradicional vídeo-cassette. Sería absurdo realizar análisis cinematográficos a través de la herramienta informática si los requisitos del sistema no plantean una calidad cinética - como mínimo - similar a la que ofrece el vídeo VHS.

Las posibilidades tecnológicas en éste fin de milenio no son una utopía, pero hay que considerar que actualmente no son accesibles para el ámbito doméstico. Aquí juegan un papel importante los laboratorios de imagen y sonido de ámbito universitario y también la rápida comercialización de la tecnología informática que reduce costos y masifica el

uso del ordenador en función de erigir éste aparato como única y verdadera tecnología multimedia de cara al siglo XXI.

Esta propuesta de *Modelo de Análisis Iconológico*, quiere actualizar la elaboración de los análisis filmicos, acercándolos al conocimiento objetivo, metodológico y científico, pero también al rápido y fácil uso que ofrece la informática como herramienta imprescindible en éste fin de milenio; al fin y al cabo, los caminos de la informática ya no se ocupan de los ordenadores, sino de la vida misma⁴ y es importante que asumamos el papel que el relato filmico ofrece al individuo como ser social, en cuanto a la construcción de valores, reflejo de formas de vida, formación de pautas de comportamiento, legado cultural, etc.

III.6. Acercamiento al perfil del analista:

Tomemos como punto de partida que el análisis de un film no puede ser una labor empírica ni aleatoria que realice cualquier individuo. Centrémonos en reivindicar los valores de una imagen audiovisual con calidad y en exigirnos propuestas académicas y prácticas que permitan crear el espacio que corresponde a la Narrativa Audiovisual, en los términos que plantea García Jiménez y que se expusieron anteriormente en el marco teórico de esta tesis.

El análisis de un film - como su realización -, tiene condiciones y características específicas y exige que el analista sea una persona con capacidades y cualidades definidas, con una formación en el campo de la imagen audiovisual. Sin el afán de ser exhaustivos y con la pretensión de contribuir a construir un perfil que señale el espacio propio del analista filmico e incluso del crítico cinematográfico, expondremos a continuación algunas características que contribuyan a definirlo en función de unos conocimientos mínimos que debe tener:

- El analista filmico ha de ser un profesional de lo audiovisual que conozca y domine los términos técnicos cinematográficos: imagen y sonido, a tal punto que pueda llamar a cada cosa por su nombre. Diferenciar un plano medio de uno general puede sonar simple, no obstante, diferenciar el sentido que puede tener uno u otro plano en el interior de un film, puede ser un concepto semántico fundamental que aporte nuevas significaciones en el análisis.
- El analista filmico debe dar cuenta de la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias. Por tanto, el conocimiento de los términos del relato cinematográfico, es otra de las condiciones cognitivas para el desarrollo de su trabajo.
- El analista filmico debe construir y re-construir con su análisis un bagaje cultural lo suficientemente amplio como para interactuar con las leyes - imprevisibles - en las que se mueve la semiosfera de la cultura y de las que él - con su análisis -, debe extraer su propio marco semiótico.
- El analista debe estar capacitado para emitir un nuevo texto en torno a aquel elegido para el análisis. Su capacidad creativa e intelectual se encuentra en juego.
- La necesidad de emitir un diagnóstico coloca al analista en la cima del domino de los conocimientos del análisis de un film.

Finalmente, y no a la manera de una característica más que pueda contribuir a definir el perfil del analista, sino más bien como una contribución para centrar los términos en los que nos movemos y, dar paso al análisis del film propiamente dicho, consideramos necesario plantear la analogía teórica que inspiró la definición de un perfil para el analista del *Modelo de Análisis Iconológico*.

Tomando como base el hecho de que una de las fases de nuestro modelo asume el patrón de análisis planteado por Erwin Panofsky, en el que se propone un análisis

interpretativo de la obra a analizar. Y, considerando además, la existencia de la semiología, en tanto que estudio de los signos en el seno de la vida social⁵; y la semiología médica como el estudio de los signos de las enfermedades o síntomas que expresan las enfermedades.

De acuerdo con éstas definiciones y conceptos, relacionamos que la fase interpretativa trazada por Panofsky, podría alinearse en términos similares a los de un Diagnóstico emitido por un analista a la manera que lo haría un médico respecto de los signos que se manifiestan como sintomáticos de una enfermedad.

La fase del Diagnóstico se dictamina en los términos médicos de la sintomatología, como hemos dicho antes y aquí, el analista tendrá que proceder sistemáticamente para definir, aquellos elementos que pueden considerarse síntomas de la cultura que representa el film, pero también para clasificar los términos a los que se circunscribe el film.

Ésta fase de Diagnóstico, comprende lo que en la Lógica científica podría ser la emisión de un juicio. Aquí el analista procede - una vez efectuado su recorrido por los 3 niveles: enumeración, descripción e interpretación -, a emitir un juicio sobre el conjunto de elementos analizados y que en este momento son síntomas a considerar dentro del estudio y análisis de un único texto.

Ejemplo aproximado para el analista:

Ésta doctoranda quiere ejemplificar de manera sencilla y breve una posibilidad simplificada que contempla el análisis propuesto mediante el *Modelo de Análisis Iconológico*. Para ello se han elegido dos películas del director Pudovkin, que representan ambas un mismo momento cultural y que además plantean su importancia

en la historia del cine al considerarse clásicos dentro del cine ruso y dentro de la historia universal del cine.

a. Condiciones teóricas: documentación y fuentes bibliográficas

Si quiero analizar la película *"El fin de San Petersburgo"* (1927), de Pudovkin, debo tener en cuenta sus condiciones de producción ya que la documentación bibliográfica me informará que dicha película fue un encargo del partido comunista que pretendía conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre.

b. Condiciones pragmáticas: previsionado del film

El previsionado de la película nos muestra el levantamiento revolucionario y de ello podemos formular nuestra primera gran hipótesis en la que vemos el levantamiento revolucionario como síntoma de una situación de pobreza y malestar social generalizado desde las zonas rurales hasta San Petersburgo. Esta hipótesis en términos sintomáticos debo demostrarla apoyándome en los datos que obtengo a través del análisis del film empleando el *Modelo de Análisis Iconológico*.

Otro síntoma que se puede contemplar para éste análisis puede verse desde las condiciones de producción del film. Teniendo en cuenta que fue un encargo del Partido Comunista, podríamos demostrar que el film es un síntoma de las bondades que ofrecía el comunismo en el momento mismo de su triunfo revolucionario. O por el contrario, del síntoma de la exaltación de valores de la filiación comunista, pasar a la denigración del sistema zarista y la justificación de todas las acciones - incluyendo las más violentas y arbitrarias - en aras del cambio que salvará al proletariado de la Rusia comunista.

Pero si también quiero analizar *"La madre"* - del mismo Pudovkin -, debo ver los signos y significados inscritos en la historia como síntomas del mismo malestar social pero que

se manifiesta ya no en una colectividad ideológicamente activa, sino que se centra narrativamente en una madre, símbolo del amor, la bondad, humildad, e ingenuidad, que en su intento por proteger a su hijo, le acusa.

Vemos aquí la manifestación de los síntomas de la revolución, en acciones de tipo dramático que se expresan, por ejemplo, en el paso de la no-participación de los personajes centrales a la participación en la revuelta, lo cual se muestra con diferentes imágenes que conducen a ésta madre - personaje central y sobre el que cae el peso narrativo del film -, a enarbolar las banderas revolucionarias. Al dar ese giro de la no-participación a la participación se incluyen todos los símbolos y valores de la época.

Los elementos de imagen y sonido de los que se vale el director para expresar dichos síntomas de imágenes nos permiten construir la Semiosfera de la cultura revolucionaria que identifica el "Octubre Rojo" como un momento histórico pero con un fuerte valor cultural. Ejemplo de ello serían las míticas expresiones pictóricas realizadas en torno a ésta imagen y que tienen una fuerte carga revolucionaria con las mujeres al frente para defender ideas políticas y que se ha empleado en diversos contextos - de ámbito revolucionario -.

Como habíamos mencionado éstos dos ejemplos sólo pretenden ilustrar a la manera de un boceto, que recoge sus rasgos más esenciales, cuáles serían las primeras posibilidades que podríamos tener para el análisis de un film. El tercer paso, ya se sabe sería la interacción con el *Modelo de Análisis Iconológico* en sus tres fases: Introducción de Datos, Ejecución del Modelo y Diagnóstico.

Como vemos, el *Modelo de Análisis Iconológico* que proponemos como punto de partida para analizar una película plantea un perfil de analista que contempla

condiciones cognitivas pero también de orden metodológico, para que la interpretación del film se haga en unos términos específicos para uno u otro film o conjunto de filmes.

Recordemos una vez más las premisas fundamentales que debe considerar el analista, para sus análisis antes de dar paso a nuestro siguiente capítulo en el que presentaremos el caso de La colmena:

- Los elementos que componen el texto cinematográfico pueden considerarse como síntomas de la cultura que representan.
- El texto manifiesto a través de múltiples signos y sus respectivas significaciones pasa de ser un conjunto semiótico que se expresa mediante los elementos técnicos cinematográficos y los códigos culturales del autor, a convertirse en un texto compuesto por diversas manifestaciones o diversos síntomas que nos hablan sobre la cultura que se representa.
- El autor cinematográfico es un interlocutor de la cultura, entendida ésta a la manera de Lotman, como un texto jerárquicamente organizado.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS :

¹ No sólo es importante saber qué tipo de material puede existir, ya que las posibilidades podrían ser múltiples. Sin embargo, por todos es sabido que en el Análisis de un Film se trabaja con muy poco material de documentación. El empirismo por un lado y la falta de una verdadera formación metodológica y académica en materia cinematográfica, hacen que este problema sea evidente especialmente en España. La industria norteamericana e incluso la industria francesa gozan de más academicismo y las filmotecas y hemerotecas cuentan con buena y variada documentación y con bases de datos que no se centran sólo en los listados y catálogos de autores y films. Incluso vía internet se pueden encontrar análisis basados en Dramática o en otros programas. Todos en inglés.

² GUIRAUD, P. *La Semiología*. Siglo XXI. 1987. Traducción de María Teresa Poyrazian. P. 33.

³ Nótese que hablamos en ambos casos de estados anómalos o cuando menos diferentes, en los que los códigos sociales chocan y cambian en la misma medida que lo hace la sociedad que representan.

⁴ NEGROPONTE, N. *Being Digital*. P. 20.

⁵ SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística General*. p. 26.

IV. APLICACIÓN DEL *MODELO DE ANÁLISIS ICONOLÓGICO*. EL CASO DE LA COLMENA

IV.1. Nivel Pre-Iconográfico

En esta fase realizamos un inventario de los elementos que componen la película. Prima en este caso el conocimiento del film en los términos de la técnica cinematográfica, con énfasis en el montaje del film. Pero también cobran importancia los elementos de la historia provenientes de las teorías de la Narrativa Audiovisual.

El modelo permite conocer los elementos de la historia narrativa: Personajes, Espacios, Acciones y Tiempo. El analista interactúa con ellos en primera instancia en el momento de realizar la Introducción de Datos en la primera fase del *Modelo de Análisis Iconológico*. Igualmente obtendremos un inventario de los elementos de Vestuario, Ambientación, decorados e historias asociadas a los acontecimientos que se narran en el film.

IV.1.1. *Componentes cinematográficos*

Dentro de la interfaz de Componentes Cinematográficos, hemos contemplado los elementos de imagen y sonido de manera amplia. Sin embargo, en el caso de La colmena debemos acotar los términos de nuestro análisis en cuanto al sonido. Entendemos la importancia de todos los significantes sonoros en este film: voces, ruidos, música; sin embargo y por razones de espacio y atendiendo al proceso selectivo de cada film, proponemos analizar exclusivamente los significantes sonoros que se relacionan con la voz: Diálogos, Monólogos, Voz en off, Narración.

Aclaremos que no excluimos del análisis la música ni los ruidos, simplemente no los vamos a describir pues se sugiere un análisis más completo de ellos por separado.

Asumiremos la estructura del sonido en tanto que voces, ruidos y música, pero nos centraremos en el análisis de los elementos relacionados con la voz. Así pues, el aspecto Pre-Iconográfico, una vez más, nos remite a la observación y el conocimiento de los términos del film, con miras a definir el trayecto a elegir posteriormente.

IV.1.2. *Componentes semióticos o semiosis filmica*

En el caso de La colmena veremos cómo cada uno de los elementos correspondientes a la semiosis filmica se pueden expresar en el *Modelo de Análisis Iconológico* e imprimir como método que facilita el manejo de los datos.

Los elementos que tienen que ver con la semiosis Pre-Iconográfica, son:

<u>Espacios</u>
Personajes
Acciones
Tiempo
Vestuario
Ambientación
Decorados
<u>Historias</u>

a. Elementos relacionados con los componentes de la historia:

A continuación, conoceremos el número de Ejes y Personajes, Espacios, Secuencias, Acciones y Tiempos que se estructuran en torno a la línea de audio del film. Una vez expuesto el inventario de términos, procedemos a hacer anotaciones y a sacar conclusiones en torno a cada categoría con miras a construir progresivamente la conclusión que nos muestre el camino para actuar en la fase iconográfica.

Ejes y Personajes:

Veamos en el caso de La colmena, cómo se han definido los "Ejes y Personajes", tabla en la que tomamos como centro la referencia auditiva y que nos permite conocer no sólo los ejes de significación en términos del audio, sino que muestra el número de personajes que intervienen en el film, al contemplarse éstos últimos como elementos dependientes del significante sonoro con fuertes vínculos al significante de imagen. Obtenemos la siguiente relación:

Ejes y Personajes**1. Animales:**

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
LORO	<i>Loro</i>	1	<i>Animal</i>
TOTAL ANIMALES		1	Animal

A continuación transcribimos las tablas que ofrece el análisis, desde el ordenador. No obstante se debe entender que no hace falta imprimirlas pues el apoyo informático tiene como fundamento la observación de la información obtenida y que el analista trabaje con un esquema mental práctico en el que la navegación y observación por las interfaces estructuren el recorrido del análisis. La informática remite a nuevas formas de estructurar el pensamiento y también de organizar el trabajo. A continuación imprimimos las tablas que se obtienen ya que ésta tesis no se entrega en soporte informático, por tanto, rogamos entiendan que el propósito de ilustrar mediante las tablas siguientes, obedece exclusivamente a la necesidad de justificar los datos y simular el procedimiento. Repetimos, no es necesaria la impresión de todas las tablas.

2. Audio emitido de fuente artificial:

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
LOCUTOR DEL NO-DO	Indefinido	1	Audio de fuente artificial
<u>CARACTERÍSTICA-LA COLMENA</u>	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
OJOS VERDES	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
MI CARAVANA	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
LA LIRIO	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
A MEDIA LUZ	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
AVE MARÍA (Schubert)	Tema musical	1	Audio de fuente artificial
SILBATO DEL BUTANO	Efecto sonoro	1	Audio de fuente artificial
EMISIÓN RADIAL EN BILLARES (FÚTBOL)	Efecto sonoro	1	Audio de fuente artificial
EMISIÓN NOCTURNA RADIO	Efecto sonoro	1	Audio de fuente artificial
MÁQUINA DE COSER	Efecto sonoro	1	Audio de fuente artificial
TOTAL MÚSICA INCLUIDA	<i>Fragmentos musicales y de efectos sonoros</i>	11	Audio de fuente artificial

Corresponden al Eje: Audio emitido de fuente artificial, 11 elementos que vamos a contemplar como significativos para nuestro estudio. Esto significa que son elementos que se escuchan pero desconocemos o al menos no se hace visible a los ojos del espectador, la fuente de donde procede su emisión

3. Colectivo:

Nombre	Mote distintivo	Cantidad	Clasificación
CLIENTES BILLAR	Indefinido	4	Colectivo
CLIENTES FEMENINOS SALÓN DE BAILES	Indefinido	12	Colectivo
CLIENTES PROSTITUCIÓN	Indefinido	12	Colectivo
CLIENTES SALÓN DE BAILES	Indefinido	12	Colectivo
CLIENTES SALÓN ELEGANTE	Indefinido	18	Colectivo
CLIENTES BAR	Indefinido	22	Colectivo
HOMBRES CLIENTES	Indefinido	5	Colectivo
MONJAS CON NIÑOS HUÉRFANOS	Indefinido	3	Colectivo
MONJAS HOSPITAL	Indefinido	4	Colectivo
MÚSICOS	Músicos	2	Colectivo
NIÑOS HUÉRFANOS	Indefinido	12	Colectivo
NIÑOS CASA CELIA	Indefinido	2	Colectivo
NIÑOS FILO	Indefinido	3	Colectivo
OTRAS EXTRAS	Indefinido	8	Colectivo
POLICÍA DETENCIÓN MARTÍN	Indefinido	2	Colectivo
POLICÍA DETENCIÓN SUÁREZ	Indefinido	2	Colectivo
EXTRAS	Indefinido	10	Colectivo
VICETIPLES	Indefinido	8	Colectivo
TOTAL		141	Colectivo

4. Personaje citado:

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
ANÍBAL VERDE CANTÓN	Indefinido	1	Personaje citado
CONDE DE ROMANONES	Romanones	1	Personaje citado
ISAAC PERAL	Indefinido	1	Personaje citado
JOSÉ MARÍA CASAS DE SAMAS	Catedrático – Bilbao	1	Personaje citado
PAQUITA	Paquita – Bilbao	1	Personaje citado
CANTALEJO	Cantalejo	1	Personaje citado
TOTAL		6	Personaje citado

5. Personaje "In Situ":

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
ACTOR GENDARME	Indefinido	1	Personaje in situ
AMPARITO	Indefinido	1	Personaje in situ
ANTOFAGASTA	Indefinido	1	Personaje in situ
ANTOÑITO	Antoñito	1	Personaje in situ
BEBÉ FILO	Indefinido	1	Personaje in situ
CAMARERO	Indefinido	1	Personaje in situ
CASIMIRO	Indefinido	1	Personaje in situ
CASTAÑERA	Indefinido	1	Personaje in situ
CIEGO EN BAR	Indefinido	1	Personaje in situ

CONSORCIO	Indefinido	1	Personaje in situ
DON COSME	Don	1	Personaje in situ
DON IBRAHIM	Don - Académico	1	Personaje in situ
DON LEONARDO	Don	1	Personaje in situ
DON MARIO DE LA VEGA	Don	1	Personaje in situ
DON RICARDO	Don	1	Personaje in situ
DON ROQUE	Don	1	Personaje in situ
DOÑA ASUNCIÓN	Doña	1	Personaje in situ
DOÑA CELIA	Doña	1	Personaje in situ
DOÑA MARGOTH	Doña	1	Personaje in situ
DOÑA MATILDE	Doña	1	Personaje in situ
DOÑA ROSA	Señorita	1	Personaje in situ
DOÑA VISI	Doña	1	Personaje in situ
ELVIRA	Señorita	1	Personaje in situ
ENCARGADA DE BAILES	Indefinido	1	Personaje in situ
ENCARGADA PROSTITUCIÓN	Indefinido	1	Personaje in situ
ESTRAPERLISTA	Indefinido	1	Personaje in situ
FILO	Indefinido	1	Personaje in situ
FOTÓGRAFO	Indefinido	1	Personaje in situ
GUARDIA	Indefinido	1	Personaje in situ

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
GUARDIA2	Indefinido	1	Personaje in situ
HOMBRE DE LUTO	Indefinido	1	Personaje in situ
HOMBRE DE NEGRO	Indefinido	1	Personaje in situ
HOMBRE GRITANDO	Indefinido	1	Personaje in situ
HOMBRE UNIFORMADO EN RETIRO	Indefinido	1	Personaje in situ
JESUSA	Doña	1	Personaje in situ
JUEZ	Indefinido	1	Personaje in situ
JULITA	Indefinido	1	Personaje in situ
LOLA	Lola	1	Personaje in situ
MAELLO	Indefinido	1	Personaje in situ
MARIDO PORTERA	Indefinido	1	Personaje in situ
MARTÍN MARCO	Don	1	Personaje in situ
MATÍAS MARTÍN	Indefinido	1	Personaje in situ
MUJER CALLE	Indefinido	1	Personaje in situ
MUJER CON NIÑO EN BRAZOS	Indefinido	1	Personaje in situ
MUJER TRAJE AZUL Y BOINA ROJA	Indefinido	1	Personaje in situ
NATI ROBLES	Nati	1	Personaje in situ
NIÑO EN BAR	Indefinido	1	Personaje in situ
PABLO	Tísico	1	Personaje in situ

Nombre	Mote	Cantidad	Clasificación
PADILLA	Lustra	1	Personaje in situ
PEPE-ASTILLA	Astillita	1	Personaje in situ
PEPE-CAMARERO	Indefinido	1	Personaje in situ
PETRITA	Indefinido	1	Personaje in situ
POLICÍA	Indefinido	1	Personaje in situ
PORTERA	Indefinido	1	Personaje in situ
PRENDERO	Indefinido	1	Personaje in situ
PROSTITUTA	Indefinido	1	Personaje in situ
PURITA	Indefinido	1	Personaje in situ
ROBERTO	Indefinido	1	Personaje in situ
SERENO	Sereno	1	Personaje in situ
SUÁREZ	Fotógrafa	1	Personaje in situ
TESIFONTE	Indefinido	1	Personaje in situ
URUGUAYA	Uruguay	1	Personaje in situ
VENTURA	Indefinido	1	Personaje in situ
VICTORITA	Indefinido	1	Personaje in situ
Total in situ		64	Personaje in situ

El total de Personajes In Situ, es decir que vemos y evidentemente cumplen un papel en términos individuales, es de 64. Recuérdese que separamos el Personaje In Situ como

individuo del Personaje Colectivo, que también se encuentra ahí pero que lo conforma un grupo o colectividad.

6. Vacío y Voz en Off:

Nombre	Mote o distintivo	Cantidad	Clasificación
VACÍO	---	0	Vacío
VOZ EN OFF	Voz en off	1	Voz en Off

Vemos ahora que el dato estadístico en el caso de La colmena, se presenta variado y nutrido en lo que al número de personajes se refiere. Para efectos de nuestro análisis en términos Pre-Iconográficos, la tabla que aquí diseñamos es concluyente del número de actores que se presentan en el film.

Esta tabla separa los elementos denominados "Personajes", según sean pertinentes dentro de la Narrativa Audiovisual o dentro de los términos del modelo que proponemos. La diferenciación se hace debido a que estamos incluyendo términos que no corresponden a la Narrativa sino que funcionan exclusivamente dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*, aunque de la mano de los conceptos narratológicos básicos.

<u>EJES y PERSONAJES</u>	<u>CANTIDAD</u>
Animal	1
Personajes citados	6
Personajes colectivos	141
Personajes in situ	64
TOTAL PERSONAJES	212

Debemos anotar que los datos encontrados en torno al número de Personajes en el caso de La colmena, son variados y especulativos en función de las diversas fuentes

consultadas por esta doctoranda. Por ello queremos destacar que nuestro análisis basado en la observación directa y en una contabilidad minuciosa, no ofrece dudas a este respecto.

Para contrastar el dato obtenido de 206 personajes entre protagonistas, principales, secundarios y figurantes - hemos suprimido de la sumatoria los personajes citados (6), ya que no se representan materialmente en el film -, queremos señalar los datos ofrecidos por R. Rodríguez en "*El cine en casa*", en Diario 16 del 22 de marzo de 1984, donde dice que La colmena tiene aproximadamente 60 personajes, a los que se le añaden unos 1500 figurantes¹.

Realmente, el *Modelo de Análisis Iconológico*, cumple su primer cometido al dar precisión y exactitud con los datos que suministramos, como vimos con el número de Personajes que alberga La colmena. También lo hace al ratificar como ya dijimos en los Objetivos, que existe una necesidad - metodológica y científica -, de basar el análisis de un film en la objetividad de los datos para emitir juicios fundamentados y certeros; dejando de lado el camino del empirismo y la aproximación subjetiva, poco alagüeña.

En cuanto a los otros elementos - Ejes -, que contemplamos dentro de la categoría de "Ejes y Personajes" y su utilidad dentro del *Modelo de Análisis Iconológico*, observaremos mediante la siguiente tabla la pertinencia de los mismos :

EJES Y PERSONAJES	CANTIDAD
Audio emitido de fuente natural	1: Los músicos que interpretan melodías en el café de doña Rosa
Audio emitido de fuente artificial	7 canciones e interpretaciones que se escuchan en el transcurso del film
Vacío	---
Voz en Off	1: secuencia 50 y 51

La dimensión Pre-Iconográfica nos conduce al conocimiento de los "Ejes y Personajes" con los que se mueve el *Modelo de Análisis Iconológico*. Tengamos en cuenta que los Personajes se construyen mayoritariamente con los elementos de la imagen que los evidencia, sin embargo, no debemos olvidar aquellos Personajes que no se encuentran a la vista del espectador, pero sí forman parte de la diégesis. Ellos se encuentran contemplados en los que hemos llamado "Personajes Citados". De cualquier forma ya atenderemos en el nivel Iconográfico a la construcción del Personaje teniendo en cuenta tanto el discurso de la imagen como el de la palabra.

Entendemos aquí los Personajes en los términos de la historia dramática, como sujetos de Acción, pero también en términos de la historia narrativa y aquí los definimos como todos aquellos actores-signo que se asumen como seres vivos - entendidos de manera análoga al mundo real -, y que intervienen dentro del film para narrar una historia con imágenes y sonidos.

Los elementos que encontramos se refieren a ejes que identificamos dentro de la fase de Introducción de Datos y que aquí desvertebramos con fines heurísticos y siguiendo una metodología que nos permita entender y manejar el mecanismo de funcionamiento del film. Es importante destacar que aún cuando metodológicamente pertenecen a la línea del audio, éstos son elementos que también se asocian con la imagen y se consideran como fragmentos textuales cuyo eje se consolida mediante el audio. Recordemos a García Jiménez quien señala "que la pluralidad de significantes diversos, no impide la existencia de un único discurso".

Espacios en La colmena:

Continuando con los elementos componentes de la historia del film, procedemos al conocimiento de los Espacios y Sub-espacios que componen La colmena. Así encontramos el siguiente listado:

Espacios	Sub-Espacios
ARRABAL	Cola comida
BAR DE DOÑA ROSA	Barra
	Despachito Doña Rosa
	Mesa de los poetas
	Mesa Don Leonardo
	Mesa Don Mario de la Vega
	Mesa Doña Matilde 2ª planta
	Mesa Elvira
	Salón principal bar
BILLARES	Salón billares
CALLE MALA NOTA	Calle Mala Nota
CALLE – CASA PROSTITUCIÓN	Frente a Casa Prostitución
CALLE CASTAÑERA	Andén Castañera
CALLES DE MADRID	Calles documento
CASA CELIA	Entrada Celia
	Escaleras encuentro
	Habitación Casa Celia
CASA DE FILO	Comedor Filo
CASA DOÑA VISI	Comedor Visi
	Cuarto principal
	Pasillo Visi
	Sala Visi
CASA PROSTITUCIÓN	Comedor Jesusa
	Escaleras prostitución
	Habitación 5

Espacios	Sub-Espacios
	Habitación N° 7
	Saloncito
CASA SUÁREZ	Escaleras Suárez
	Salón Suárez
CASA VICTORITA	Comedor Victorita
	Portal Casa Victorita
CINE	Balcón
COMISARÍA	Salón Comisaría
HOSPITAL	Habitación Hospital
MERCERÍA	Mostrador
PARQUE	Retiro
PARQUE DEL OESTE	Parque
PENSIÓN Dª MATILDE	Cocina Matilde
	Comedor Matilde
	Habitación Dª Matilde
	Habitación Ventura
	Pasillo Matilde
PRENDERÍA	Despacho Prendería
SALÓN DE BAILE	Salón Bailes

SALÓN DE TÉ	Salón elegante
TEATRO	Camerino
CALLE ENCUENTRO	Calle Encuentro
PARQUE RETIRO	Parque Paseo

Recordamos que en el *Modelo de Análisis Iconológico*, los Sub-Espacios dependen de los Espacios que los comprenden y los podemos considerar como Sub-Secuencias, sin llegar a la denominación misma, es decir a efectos del concepto. Nuevamente señalamos que el inventario Pre-Iconográfico nos conduce por los caminos de la estadística descriptiva por lo que nos limitamos a contabilizar el número de Espacios y Sub-Espacios que existen en la película La colmena.

ESPACIOS / SUB-ESPACIOS	CANTIDAD
Espacios	26
Sub-espacios	48

Entendemos aquí que existe una relación que se puede plantear mediante una proporción matemática de 1 : 2. Es decir, que cada espacio que se muestra - generalmente - tiene un equivalente de 2 Sub-Espacios o ambientes diferentes, para mostrarse a los ojos del lector/espectador. La proporción también se puede leer como la media de Sub-Espacios, respecto de los Espacios en el film que analizamos.

Acciones en el caso de La colmena:

Otro de los elementos que contempla la historia es la Acción, el inventario Pre-Iconográfico nos da cuenta de las acciones que se desarrollan teniendo en cuenta la "Descripción de la Secuencia". Aclaremos que en una Secuencia se pueden dar 1 o más

acciones, sin embargo es importante señalar que en el *Modelo de Análisis Iconológico* procederemos mediante inferencias que surgen directamente de la "Descripción de las Secuencias" y que nos permitan observar y analizar las acciones que tienen que ver con los Personajes y que en conjunto conforman las historias que se cuentan o narran en el film. Será en el nivel Iconográfico donde responderemos realmente al tipo de historias que se narran y a sus significados.

A continuación vamos a observar las secuencias existentes en el film, teniendo en cuenta que la "Descripción de la Secuencia" consiste en una enumeración de las acciones que acaecen en la misma. Cada "Acción" se estructura como una oración o al menos la definimos lingüísticamente, mediante la separación gramatical con el signo punto. Así, la conformación de la historia se desvela como la asociación mental de imágenes y sonidos en términos de significado.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
0	01	Créditos sobre fondo blanco	Créditos que suben sobre la pantalla, simultáneamente con fondo musical de <u>La colmena</u>
0	52	Créditos finales sobre fondo blanco	Créditos artísticos y técnicos, que suben sobre la pantalla, simultáneamente con el fondo musical de <u>La colmena</u>

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 1

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
1	01A	Mesa de los poetas	Los poetas hablan sobre Dostoievsky
	01B	Despachito Doña Rosa	Doña Rosa escucha con atención las noticias del Frente Alemán

	01C	Mesa Don Mario de la Vega	Llega don Mario de la Vega al bar de doña Rosa y lo recibe un camarero
1	01D	Mesa Doña Matilde 2ª planta	Dos señoras mayores: Matilde y Asunción, hablan sobre los problemas de los tiempos actuales
	01E	Salón principal bar	Padilla se pasea por el bar y llama a voces al Sr. Suárez para que pase al teléfono
	01F	Barra	Rosa: una mujer mayor vigila a los camareros. Se acerca a la barra para controlar el movimiento del café. Insulta a los camareros
	01G	Mesa de los poetas	Martín Marco llega a la mesa de los poetas y es invitado a tomarse un café. Él acepta.
	01H	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo habla a Suárez sobre sus contactos para ayudarlo a encontrar un puesto a Pepe - amigo de Suárez -. Este se muestra complacido.
	01I	Mesa de los poetas	Los poetas lían cigarrillos y hablan sobre Dostoievsky. Antofagasta pide agua y cigarrillos a don Mario. Llega don Ibrahim, lo invitan para que diga su discurso de ingreso a la Academia de Jurisprudencia. Le escuchan con fingido interés.
	01J	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo no paga su cuenta, pero da propina. Padilla vende cigarrillos a Elvira que le pregunta por un hombre. El lustra se mueve por todo el salón
	01K	Mesa de los poetas	Ibrahim termina su discurso e invita a café a todos. Guiños y miradas de complicidad entre don Ricardo y Antofagasta.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 1

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
1	02	Comedor Filo	Martín Marco visita a su hermana. Come y se cambia la ropa usando la de su cuñado Roberto con el que no se habla. Filo le anuncia que va a cumplir años
	03	Salón billares	Suárez y Pepe juegan al billar. Suárez dice piropos a Pepe y le observa embelezado. Clientes se burlan de Suárez. Pepe sale en su defensa
	04	Portal Casa Victorita	Victorita se encuentra pareja besándose en la oscuridad. Saluda y se dirige hacia la portería. El chico insiste a la chica para que le bese, ella acepta y se marcha a su casa pues señala que es muy tarde.
	04A	Comedor Victorita	Victorita llega a su casa y su madre protesta por la

1	05	Andén Castañera	hora. Su madre discute por el novio tísico. Su padre cena prácticamente en silencio. La chica le contesta y su madre le da dos bofetadas. Victorita no cena con sus padres, se va a su cuarto a llorar.
	06	Comedor Filo	Martín Marco camina por la calle y tras comprobar en sus bolsillos, decide comprar castañas
	07	Comedor Jesusa	Roberto trabaja en el comedor y su mujer le trae algo caliente. Es de noche y se oye la radio. Se va la luz y deja de trabajar.
	07A	Frente a Casa Prostitución	Presentación Doña Jesusa y prostitutas. La dueña y otra chica juegan al parchis. Purita lee una novelita Pueyo, otra chica escribe una carta y otra cabecea adormecida.
	07B	Comedor Jesusa	Unos clientes preguntan el precio. Llega Martín Marco, saluda a la encargada y entra..
	07C	Habitación Nº 7	Martín Marco saluda y se va a dormir a una habitación mientras las prostitutas se van a atender a los clientes.
			Se acuesta a dormir en una habitación del prostíbulo.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 2

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
2	08	Comedor Matilde	Presentación Tesifonte y Amparito. Los inquilinos de la pensión comen y escuchan a don Leonardo hablar sobre su antiguo trabajo como jefe de claq.
	08A	Cocina Matilde	Don Leonardo y Amparito preparan jabón. Don Leonardo se roba un huevo de la nevera.
	09	Mesa de los poetas	Llega don Ricardo a su mesa y los jóvenes poetas anuncian que han convocado juegos florales, por lo que todos se deciden a pensar en poemas con la intención de concursar.
	09A	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo habla a Tesifonte sobre las mujeres. Se levanta cuando pasa don Mario de la Vega. Tesifonte y Elvira -en otra mesa-, se miran recíprocamente.
	09B	Barra	Doña Rosa insulta a los camareros porque no ofrecen a los clientes mojicones ni suizos.
	09C	Mesa Don Mario de la Vega	Don Leonardo vende una pluma Parker a don Mario de la Vega, por 200 ptas.

2	09D	Mesa Elvira	Elvira compra tritón a Padilla y busca cerillas. Tesifonte se acerca a la mesa para ofrecerle fuego.
	09E	Mesa Doña Matilde 2ª planta	Doña Matilde y Doña Asunción observan y critican a Elvira que habla con Tesifonte. Doña Matilde la compara con Paquita la hija de doña Asunción.
	10	Retiro	Ventura intenta convencer a su novia de que vayan a casa de Celia para que sus encuentros amorosos sean privados y no públicos como ha venido sucediendo.
	11	Sala Visi	Filo visita a doña Visi quien le cuenta sobre Ventura el novio de su hija Julita y le pide un aval para solucionar el problema del expediente de depuración de su marido que fue echado del ministerio. Doña Visi sale a ver el loro y piensa en denunciarlo.
	12	Salón bailes	Victorita trabaja dando clases de baile y Tesifonte va a perfeccionar su aprendizaje. Se muestra bastante torpe en sus movimientos y la pisa.
	13	Frente a Casa Prostitución	Martín Marco camina y a su paso un policía le pide documentación al no tenerla Martín dice que doña Jesusa puede dar referencias de él.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 3

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
3	14	Mostrador	Victorita trabaja en la mercería y doña Matilde la busca para proponerle un negocio en el que se puede ganar un dinero para ayudar a su novio tísico.
	15	Entrada Celia	Presentación doña Celia. Ventura llega a esta casa y dice la contraseña antes indicada. Julita se equivoca y timbra en casa de la vecina.
	15A	Habitación Casa Celia	Encuentro de los dos novios que se acuestan ansiosos.
	16	Habitación Ventura	Una caja depositada en habitación. Tesifonte en el cuarto de baño. Don Leonardo y los demás inquilinos están pendientes de la llegada de Ventura para abrir con él la caja de comida que enviaron los padres del chico.
	16A	Cocina Matilde	Don Leonardo y Amparito dan los últimos toques al jabón. Doña Matilde cobra rentas atrasadas a Don Leonardo. Este le obsequia jabón y anuncia negocio. Llega Ventura y se va a su cuarto.
	17	Calles documento	Diversas escenas documentales de las calles de Madrid nos dan la transición a la noche

18	Salón principal bar	Los camareros cierran el bar de doña Rosa, Martín Marco explica que no se ha ido pues no puede pagar pues su amigo no ha venido. Doña Rosa ordena echarlo.
18A	Despachito Doña Rosa	Consortio da cuenta a doña Rosa sobre los pedidos del bar
19	Andén Castañera	Martín Marco pasa de largo junto a la castañera, pues no tiene dinero.
20	Saloncito	Prostitutas exhibiéndose ante clientes jóvenes, mientras otros mayores esperan tranquilamente
20A	Comedor Jesusa	Doña Jesusa limpia las lentes con las prostitutas y Martín Marco llega. Le dan de comer un boniato y anuncian que al otro día es Jueves Santo.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 4

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
4	21	Cuarto principal	Doña Visi y Julita hablan sobre Ventura.
	22	Escaleras Suárez	Victorita trabaja como portera. Suárez pasa a su casa
	22A	Salón Suárez	Suárez llega a su casa, saluda a su madre y vuelve a salir
	23	Parque Paseo	Roberto y Filo pasean por el Retiro, recordando viejos tiempos. Roberto se enfada con su mujer al hablar de Martín Marco y se aleja al encuentro con sus hijos.
	24	Cola comida	Martín hace cola para recibir alimentos donados: por el Estado.
	25	Salón principal bar	Doña Rosa habla con Elvira sobre el mal estado de los alimentos y las comidas abundantes. Doña Rosa dice estar enferma del estómago por una de esas dos causas.
	25A	Mesa de los poetas	Los poetas hablan sobre los seudónimos, llega don Ibrahim, le presentan al inventor de palabras. Don Ibrahim es invitado a decir su discurso aún cuando no tiene dinero.
	25B	Mesa Don Leonardo	Padilla lustra los zapatos de don Leonardo. Llega don Mario de la Vega y discuten por la pluma parker que se le salió la tinta. Se insultan mutuamente. Doña Matilde y Doña Asunción observan y comentan sobre don Leonardo.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 5

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
5	26	Despacho Prendería	Victorita acude a la prendería y se exhibe ante el prendero a cambio de algún dinero. Ella no está completamente decidida y se marcha sin aceptar la nueva propuesta del hombre.
	27	Calle Encuentro	Martín Marco camina por la calle y se encuentra con Nati Robles que se baja de un taxi. Se van los dos caminando a tomar algo.
	28	Habitación Casa Celia	Julita se viste y Ventura lee el periódico
	29	Salón elegante	Martín Marco y Nati Robles se sientan a hablar, en un té de lujo, sobre los viejos tiempos. Nati Robles le da dinero a Martín Marco para que pague la cuenta.
	30	Escaleras encuentro	Al bajar las escaleras de casa Celia, Julita se encuentra con su padre. Los dos se ponen nerviosos y se marchan rápidamente
	30A	Habitación Casa Celia	Roque habla sobre el encuentro con su hija y Lola en ropa interior le escucha en la cama mientras fuma un cigarrillo.
	31	Mesa de los poetas	Don Ricardo habla a los poetas, llega Martín Marco y paga el café del otro día e invita a los poetas a comer.
	31A	Mesa Don Mario de la Vega	Dofia Matilde llega a la mesa y habla a don Mario quién lee el periódico. Le da un papelito con las señas de Victorita. Se va hacia el segundo nivel del bar.
	31B	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo habla a Tesifonte sobre los planes de esa noche: ir a ver las mujeres de Teatro. Padilla trae prótesis a Don Leonardo quien dice que pagará luego.
	31C	Salón principal bar	El camarero lleva la bandeja con un pedido, resbala y cae. Los clientes acuden en su ayuda y D ^a Rosa llega a insultarlo. El camarero se disculpa y ella vuelve a insultar y se marcha.
	32	Salón bailes	Los clientes bailan. don Mario se acerca a la encargada y compra muchos tickets, observa el salón y va hacia Victorita. Confirma su nombre, coge su bolso y pone los tickets de pago y bailan. Él la aprieta y acaricia.
	33	Comedor Visi	Los tres cenan mientras se escucha música en la radio. Dofia Visi habla a su marido y su hija que se enfrentan en un cruce de miradas señalado por la cámara.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 5

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
5	34	Camerino	Don Leonardo va a ver a Casimiro para venderle unas prótesis, Tesifonte es ubicado en las escaleras donde será atropellado por las vicetiples, ante la ineptitud del hombre
	35	Comedor Jesusa	Doña Jesusa y una prostituta juegan al parchis mientras Martín Marco espera a que se desocupe una habitación. La dueña le manda a la habitación de Purita que está enferma
	35A	Saloncito	Don Leonardo y Tesifonte observan a la Uruguaya desfilas y cantar. La Uruguaya elige a Tesifonte. Leonardo elige entre dos mujeres. Tesifonte es llevado por la Uruguaya, Don Leonardo le pide dinero a Tesifonte para pagar.
	35B	Habitación 5	Martín Marco llega a la habitación a dormir. Purita duerme y se despierta con el ruido. Martín apaga la luz y se acuesta a dormir.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 6

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
6	36	Habitación 5	Mujeres planchando sábanas. Encargada desayunando. La pareja despierta y hablan sobre una novela Pueyo.
	37	Habitación Ventura	Ventura anuncia a gritos que le han robado mientras él salía de la casa unos minutos. Los vecinos se reúnen en la habitación y no se encuentra culpable.
	38	Calle Mala Nota	Pepe y Suárez caminan cogidos del brazo por una calle. Mujer se acerca a los dos y ellos cambian de acera. Dicen que van a los billares.
	39	Habitación Hospital	Victorita visita a su novio Pablo, le lleva jamón y anuncia que ella va a conseguir dinero para ayudarlo.
	40	Parque	Martín Marco y Purita dan un paseo por el parque, se toman una foto, ven pasar a unos niños huérfanos.
	41	Pasillo Matilde	Ventura habla con Julita para una nueva reunión en Casa Celia
	41A	Pasillo Visi	Julita habla con su novio por teléfono y se niega a ir nuevamente a Casa Celia. Ante el enfado de su novio ella cuelga el teléfono.
	42	Mesa Elvira	Elvira y Tesifonte hablan. Ella se levanta a comprar un cigarrillo a Padilla y Tesifonte le ofrece uno.

42A	Mesa Don Leonardo	Don Leonardo busca a Tesifonte para que le limpie el cuello sucio con un borrador. Padilla le lustra los zapatos y él anuncia que tiene una cita con una dama.
-----	-------------------	--

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 6

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
6	42B	Mesa Doña Matilde 2ª planta	Doña Matilde toma café y llega doña Asunción emocionada a mostrarle carta de Paquita. Doña Matilde lee la carta y felicita a doña Asunción.
	42C	Mesa de los poetas	Martín Marco habla a los poetas, Don Ricardo anuncia su descubrimiento. Voltean los mármoles. Los clientes levantan los mármoles. Don Ricardo acusa a doña Rosa. El bar se revoluciona. Doña Rosa grita pidiendo orden y amenazando con llamar a la Policía.
	43	Comedor Filo	Martín Marco lleva unos pendientes como regalo de cumpleaños para Filo. Filo da de comer a Martín Marco. Petrita sirve la comida de Martín Marco. Martín Marco se come dos huevos fritos.
	44	Balcón	Imágenes del NO-DO. Julita y Ventura ven el NO-DO. Ventura se levanta de la silla, hace una señal a Julita y va detrás de las cortinas del balcón. Julita va detrás de su novio. Julita y Ventura hacen el amor en el suelo.
	45	Escaleras Suárez	La portera grita en las escaleras anunciando la muerte de Dª Margoth. Los vecinos bajan y suben al descansillo de casa Suárez. El hombre de negro ordena cerrar puertas. Dicen que ha sido un asesinato.
	46	Habitación Doña Matilde	Victorita está en la habitación de Dª Matilde. Dª Matilde llega con Don Mario de la Vega, pone el calefactor cerca de la cama y se va. Victorita empieza a desvestirse, el hombre observa y se quita bufanda y el abrigo.
	47	Salón Suárez	Los vecinos se reúnen en casa Suárez con el Juez. El hombre de negro responde al Juez. El Juez pregunta por Suárez. El hombre de negro habla sobre sospechoso. Filo dice que es su hermano. El Juez se va.
	48	Salón billares	Pepe y Suárez juegan al billar. Llegan dos policías y los detienen. Suárez no quiere ir. Los policías les muestran esposas. Pepe dice a Suárez que vayan.
	49	Escaleras prostitución	Martín Marco es detenido por dos policías. Martín Marco baja por las escaleras. Purita sube las escaleras con un cliente.

Tabla : Estructura de Secuencias y Acciones en La colmena. Día 7

Día	Secuencia	Sub-espacio	Descripción de la secuencia
7	50	Salón Comisaría	Martín Marco, Pepe y Suárez se encuentran detenidos en la comisaría. Un Guardia Civil les dice que están libres. Salen de la Comisaría.. Suárez llora por la muerte de su madre. Pepe consuela a Suárez.
	51	Salón principal bar	Los clientes hablan y meriendan en el café. Oímos voz en Off.

Las primeras conclusiones que podemos extraer se relacionan con los valores numéricos. Así, en La colmena tenemos 52 secuencias, que se reparten en 7 días de la semana. De ellas, se deben separar la primera y la última pues no forman parte de la diégesis, sino que constituyen una especie de telón que actúa de portada y cierre del film y en el que se encuentran los créditos artísticos y técnicos de La colmena. Como decimos, éstas dos imágenes - fondo blanco con textos -, no forman parte de la diégesis pero sí del film y del discurso del autor cinematográfico. Destacamos que Camus, ha utilizado la cortinilla del fondo blanco de manera metódica en el film Los Santos Inocentes (1984), por ejemplo.

Por otro lado, cada Secuencia se divide en Sub-Secuencias, las cuales diferenciamos con letras. La Sub-Secuencia se refiere a un desarrollo que tiene modificaciones en términos de la historia y se relaciona de manera análoga con el Sub-Espacio en el que se desarrolla. Por cuestiones de generalización y para evitar posibles confusiones con los términos, asumimos que Secuencia y Sub-Secuencia pueden designarse indistintamente como "Secuencias". Sin embargo, es importante tener presente que la Sub-Secuencia se diferencia por estar precedida de una letra y por constituir un cambio dentro del espacio o el tiempo significativo para el film. En cualquier caso, en la Sub-Secuencia se percibe siempre una relación de dependencia.

La siguiente tabla muestra, entonces, todas las secuencias (teniendo en cuenta nuestra convención de generalización nominativa), existentes en La colmena. Repetimos que asumimos que hay 52 secuencias, sin embargo con las subdivisiones pertinentes, en el caso de La colmena, tenemos 90 secuencias, que se reparten en 7 episodios diarios, así:

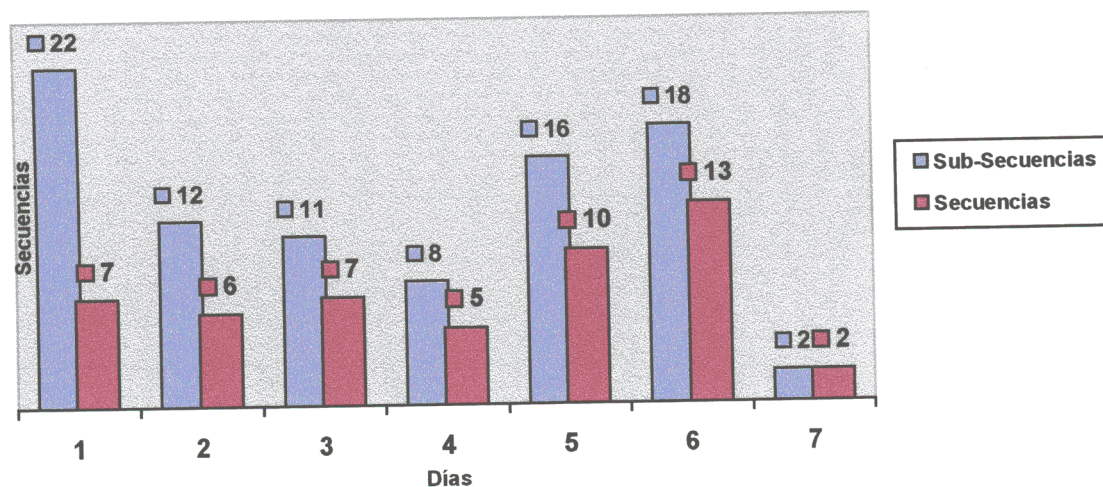
Tabla : Secuencias en La colmena

DÍA	Cantidad	SUB-SECUENCIAS
1	22	01-01A-01B-01C-01D-01E-01F-01G-01H-01I-01J-01K-02-03-04-04A-05-06-07-07A-07B-07C
2	12	08-08A-09-09A-09B-09C-09D-09E-10-11-12-13
3	11	14-15-15A-16-16A-17-18-18A-19-20-20A
4	8	21-22-22A-23-24-25-25A-25B
5	16	26-27-28-29-30-30A-31-31A-31B-31C-32-33-34-35-35A-35B
6	18	36-37-38-39-40-41-41A-42-42A-42B-42C-43-44-45-46-47-48-49
7	3	50-51-52

Es importante que el analista utilice el recurso informático para expresarse de diversos modos en su análisis. Así, presentamos también una posibilidad que se puede utilizar en este programa, gracias a la facilidad de creación de cuadros estadísticos. Observemos a continuación una forma de representar las diferencias entre las Secuencias y las Sub-Secuencias, en términos numéricos. Para ello empleamos el siguiente gráfico de barras que se realiza de manera automática a través del programa Access y con base en la estructuración interna que tiene nuestra aplicación para el caso del análisis del film:

Tabla: Gráfico de barras

Secuencias y Sub-secuencias por día



El gráfico de barras nos muestra la división estructural que se registra en La colmena. Desde el punto de vista del análisis Pre-Iconográfico, el análisis prueba a tomar nota de los aspectos más característicos dentro de las Secuencias y Sub-Secuencias, por ello, el gráfico de barras es la herramienta idónea que nos permite precisión explicativa y observable sobre la forma como se ha ido fragmentando el film cada día en secuencias y sus respectivas Sub-Secuencias. Anotemos que en el caso de La colmena, existe gran fragmentación de las Secuencias derivada - principalmente -, del espacio en el que se desarrolla la acción.

El tiempo en el caso de La colmena:

El tiempo y el espacio, son categorías que ordenan el discurso del autor cinematográfico. Dentro del nivel Pre-Iconográfico, se concibe el tiempo físicamente. Aquí conviene saber la duración total del film, pero también el tiempo de la historia que se muestra. En el caso de la duración total del film, nos planteamos un conocimiento detallado del tiempo, por lo que lo relacionamos con las Secuencias para encontrar espacios de tiempo definidos.

Una estructura del tiempo puede organizarse en términos de la Secuencia que comprende, pero también podría organizarse en términos de los Espacios que se recorren o de los Personajes que representan una Acción. Sin embargo, en el *Modelo de Análisis Iconológico*, vemos con claridad que el nivel Pre-Iconográfico debe buscar representar los bloques más generales e inventariarlos. No buscamos en éste nivel relaciones motivadas por la intuición sintética, que nos indiquen nexos entre los elementos pues éstos corresponderían al análisis Iconográfico o a la interpretación Iconológica.

Nos centramos aquí en responder al interrogante: ¿qué hay aquí?, por lo que buscamos saber cuánto tiempo dura el film y de qué manera se han repartido los diferentes lapsos que permiten construir la Estructura Narrativa. En esta medida tomamos como base de medición el elemento característico de la Estructura Narrativa: la Secuencia.

TIEMPO POR SECUENCIAS

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
0	01	0:01:20	0:01:20
	52	0:01:20	0:02:40

Los datos expuestos en ésta tabla y las siguientes dan cuenta del tiempo de la Secuencia y a continuación, a la derecha, en la columna Suma de Tiempo, se realiza la sumatoria por cada tiempo respecto del día al que corresponde, por ello hemos separado la tabla del tiempo por días, para dar de manera episódica la sumatoria correspondiente a fragmentos amplios dentro de la temporalidad del film. La lectura en el día cero se corresponde con las secuencias de créditos iniciales y finales del film, los cuales tienen una duración idéntica.

Tiempo por Secuencias. Día 1

Día	Secuencia s	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
1	01A	0:00:46	0:03:26
	01B	0:00:36	0:04:02
	01C	0:00:05	0:04:07
	01D	0:00:28	0:04:35
	01E	0:00:21	0:04:56
	01F	0:00:42	0:05:38
	01G	0:01:14	0:06:52
	01H	0:00:59	0:07:51
	01I	0:03:09	0:11:00
	01J	0:01:15	0:12:15
	01K	0:00:43	0:12:58
	02	0:02:13	0:15:11
	03	0:01:09	0:16:20
	04	0:00:25	0:16:45
	04A	0:01:17	0:18:02
	05	0:00:25	0:18:27
	06	0:00:50	0:19:17
	07	0:00:35	0:19:52
	07A	0:00:33	0:20:25
	07B	0:00:54	0:21:19
	07C	0:00:28	0:21:47

Conclusiones sobre el manejo temporal en el día 1:

- ◆ Se da un manejo del tiempo lineal
- ◆ El Día inicia en la hora del café por la tarde y concluye en la noche cuando se van a dormir los personajes
- ◆ Duración del Día 1: 19':07", lo cual representa el 18,17% del total de la película

- ◆ El bar de doña Rosa se destaca como el Espacio con mayor importancia durante el día 1. Duración del tiempo de rodaje en el bar para el día 1: total de 10':18"
- ◆ Fragmentación del día 1: 7 Secuencias que teniendo en cuenta las Sub-Secuencias suman 22

Tiempo por Secuencias. Día 2

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
2	08	0:01:22	0:23:09
	08A	0:01:07	0:24:16
	09	0:01:07	0:25:23
	09A	0:01:00	0:26:23
	09B	0:00:24	0:26:47
	09C	0:00:57	0:27:44
	09D	0:00:45	0:28:29
	09E	0:00:35	0:29:04
	10	0:01:24	0:30:28
	11	0:02:27	0:32:55
	12	0:01:38	0:34:33
	13	0:01:50	0:36:23

Conclusiones sobre el manejo temporal en el día 2:

- ◆ Orden lineal para la presentación de los Acontecimientos
- ◆ Inicio y fin del Día determinado por la lógica análoga a la realidad. El Día 2 inicia con un Espacio diurno a la hora de la comida y termina en un Espacio nocturno en la Casa de Prostitución
- ◆ Duración Día 2: 14':36" que representan el 13,88% del film
- ◆ Espacio de mayor duración: Bar de doña Rosa con 04':48"

- ◆ Fragmentación del día 2: se presentan 6 Secuencias que se dividen hasta alcanzar 16 Sub- Secuencias

Tiempo por Secuencias. Día 3

Día	Secuencia	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
3	14	0:00:59	0:37:22
	15	0:00:53	0:38:15
	15A	0:03:36	0:41:51
	16	0:01:27	0:43:18
	16A	0:00:22	0:43:40
	17	0:00:25	0:44:05
	18	0:02:14	0:46:19
	18A	0:00:30	0:46:49
	19	0:00:32	0:47:21
	20	0:01:11	0:48:32
	20A	0:01:02	0:49:34

Conclusiones sobre el manejo temporal en el día 3:

- ◆ Los Acontecimientos se presentan linealmente pero mediante insertos de series que dilatan el Tiempo
- ◆ El Día inicia en la mañana en el trabajo de Victorita y termina en la noche en la Casa de Prostitución
- ◆ Duración total del Día 3: 13':11" lo cual representa un 12,53% del film
- ◆ Espacio de mayor duración en el Día 3: Casa Celia con 4':29"
- ◆ Fragmentación del Día: 7 secuencias para representar el Día con 11 Sub-Secuencias

Tiempo por Secuencias. Día 4

Día	Secuencia	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
4	21	0:01:30	0:51:04
	22	0:00:22	0:51:26
	22A	0:00:52	0:52:18
	23	0:01:10	0:53:28
	24	0:00:36	0:54:04
	25	0:01:37	0:55:41
	25A	0:02:38	0:58:19
	25B	0:01:45	1:00:04

Conclusiones sobre el manejo temporal en el día 4:

- ◆ *Manejo del Tiempo según un orden lineal de los Acontecimientos*
- ◆ Inicio del Día en horas de la mañana, mientras doña Visi y Julita hacen la cama y fin del Día en la tarde en el bar. Se interrumpe aquí la lógica diurno - nocturno, pero el Día tiene 3 partes diferenciadas: la mañana, la hora de la comida y la tarde, la hora de la tertulia en el bar
- ◆ Duración total Día 4: 10':30", es decir, un 9,98% del total del film
- ◆ El bar es el Espacio al que se le ha dedicado mayor tiempo de rodaje en este día. Tenemos 6':00" de duración en este espacio
- ◆ Fragmentación del Día: se presentan 5 Secuencias en el día 4, que son 8 Sub-Secuencias

Tiempo por Secuencias. Día 5

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
5	26	0:02:08	1:02:12
	27	0:01:01	1:03:13
	28	0:01:08	1:04:21
	29	0:03:18	1:07:39
	30	0:00:32	1:08:11
	30A	0:00:27	1:08:38
	31	0:01:24	1:10:02
	31A	0:00:38	1:10:40
	31B	0:00:48	1:11:28
	31C	0:00:29	1:11:57
	32	0:01:19	1:13:16
	33	0:01:20	1:14:36
	34	0:01:55	1:16:31
	35	0:00:51	1:17:22
	35A	0:01:01	1:18:23
	35B	0:01:09	1:19:32

Conclusiones sobre el manejo temporal en el Día 5:

- ◆ Orden lineal que se presenta con inserción de series en continuidad
- ◆ Inicio durante el Día en la Prendería donde trabaja Victorita y final del día cuando Martín Marco va a dormir a la Casa de Prostitución. Retomamos la lógica diurno-nocturno y la sucesividad análoga a la del mundo real
- ◆ Duración del Día 5: 19':28" que representan el 18,50% del film
- ◆ Espacio de mayor duración: aquí debemos considerar dos Espacios. Por un lado el bar de doña Rosa se presenta una vez más como el Espacio con mayor duración 3':19", a su vez podemos considerar la importancia del Espacio denominado Salón de Té, en el que la Secuencia cuenta con un tiempo de 3':18"

- ◆ Fragmentación del Día expresada en 10 Secuencias que se subdividen conformando 16 Sub-Secuencias

Tiempo por Secuencias. Día 6

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
6	36	0:02:50	1:22:22
	37	0:01:55	1:24:17
	38	0:00:35	1:24:52
	39	0:01:45	1:26:37
	40	0:02:16	1:28:53
	41	0:00:15	1:29:08
	41A	0:00:18	1:29:26
	42	0:00:49	1:30:15
	42A	0:00:42	1:30:57
	42B	0:01:03	1:32:00
	42C	0:01:26	1:33:26
	43	0:01:15	1:34:41
	44	0:01:26	1:36:07
	45	0:01:07	1:37:14
	46	0:01:53	1:39:07
	47	0:01:40	1:40:47
	48	0:00:51	1:41:38
	49	0:00:23	1:42:01

Conclusiones sobre el manejo temporal en el Día 6:

- ◆ Orden lineal. Se determina un raccord de continuidad proveniente de la Acción del día anterior y del espacio de dicha acción.
- ◆ El inicio del Día se da con el amanecer y el despertar de la pareja Martín Marco - Purita y concluye con la actividad nocturna de la casa de Prostitución, la detención

de Martín Marco y su encuentro con Purita en las escaleras del prostibulo. La coincidencia de Personajes en el inicio y fin del día se añade a la observación de una Estructura Circular durante este Día. El Día 6 inicia y concluye en el mismo Espacio y aunque acaecen acciones diferentes, se produce un acercamiento por el Espacio. Nos movemos en la lógica diurno-nocturno

- ♦ El Día 6 tiene una duración de 22':29" que se expresa como el más alto porcentaje de tiempo dedicado a un episodio durante la película. Representa el 21,37% del tiempo total del film.
- ♦ El Espacio de mayor importancia este día es la Pensión de doña Matilde con 4':03", sin embargo mencionamos también el bar de doña Rosa como Espacio de importancia que se muestra en 4':00". Una vez más el eje del Día se centra en este Espacio que se convierte en el centro sobre el cual confluyen las Acciones y los Personajes
- ♦ Fragmentación del Día expresada a través de 11 Secuencias que se subdividen mostrando 18 Sub-Secuencias

Tiempo por Secuencias. Día 4

Día	Secuencias	Tiempo de la secuencia	SumaDeTiempo de la secuencia
7	50	0:01:53	1:43:54
	51	0:01:19	1:45:13

Conclusiones sobre el manejo temporal en el día 7:

- ♦ El orden de las Secuencias se mantiene en la línea temporal. Suárez, Pepe-el astilla y Martín Marco, salen de la Comisaría en la mañana y la imagen nos muestra el Bar de Doña Rosa a la manera de un resumen que se interrelaciona con la voz en off, que lee un texto inspirado en el final de la novela

- ♦ Inicio y fin no son significativos en este día en la medida en que sólo existen 2 Secuencias. Así que la estructura de Inicio y Fin se corresponde con lo dicho en el anterior ítem
- ♦ El Día 7 tiene una duración de 3':12", que corresponden al 3,04% del film
- ♦ El Espacio de mayor duración y relevancia dramática es la Comisaría donde se desvelan hechos importantes que explican a los personajes los motivos de su detención. El autor nos muestra este espacio en 1':59". El Bar de Doña Rosa cierra este Día con 1':03" y 3 únicos planos que dan fin a la película
- ♦ Fragmentación del Día 7: durante éste día observamos 2 únicas Secuencias con las que concluye el film

Elementos de Vestuario en La colmena:

El aspecto Pre-Iconográfico debe dar cuenta de un inventario del vestuario que utiliza el film. Así, una vez visto el continuum relacionado con el vestuario de cada personaje, podemos hacernos una idea de un constructo que nos permita identificar en primer lugar un vestuario básico de la época que refleja el film. La división básica tiene que ver con los sexos.

INVENTARIO DEL VESTUARIO FEMENINO

Nombre AMPARITO		
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario	
08	Vestido gris y chaqueta gris marengo. Uniforme	
16A	Vestido gris marengo, chaqueta a tono y delantal celeste-cuadros	
37	Vestido oscuro a media pierna con chaqueta tejida	
Nombre CASTAÑERA		
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario	
05	Vestido negro con pañuelo en cabeza	

19	Vestido negro con pañuelo en cabeza
Nombre	DOÑA ASUNCIÓN
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
01D	Vestido Negro de chaqueta
01D	Pañuelo femenino
01D	Pañuelo de seda femenino con puntos negros
01D	Alfiler en vestido y otras joyas Asunción
25B	Pañuelo y pendientes doña Asunción
42B	Abrigo y vestido oscuro y discreto Doña Asunción. Bolso asa corta.
42B	Joyas doña Asunción
51	Vestido doña Asunción
Nombre	DOÑA CELIA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
15	Blusa cuello bebé y jersey oscuro encima, falda a media pierna
15	Abrigo cuadros Ventura
15	Abrigo en perchero
Nombre	DOÑA MARGOTH
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
22A	Bata marrón doña Margoth y chaqueta negra
Nombre	DOÑA MATILDE
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
01D	Bolso negro Doña Matilde
08	Joyas Matilde
08	Servilleta en las piernas
08	Vestido estampado negro y blanco Matilde
14	Jersey oscuro, pañuelo al cuello color gris
16A	Chaqueta gris marengo y vestido gris doña Matilde
25B	Chaqueta negra y blusa blanca
25B	Joyas Matilde y Asunción
31A	Joyas doña Matilde
31A	Vestido negro y pañuelo al cuello. Bolso de asa corta.
37	Vestido oscuro a media pierna para Matilde

42B	Vestido estampado con corbata en tela y chaqueta de punto negra
42B	Joyas doña Matilde
46	Vestido oscuro para Doña Matilde con chaqueta de punto negro
51	Vestido doña Matilde

Nombre DOÑA ROSA

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
01B	Collar de Perlas Doña Rosa
01B	Vestido negro con cuello satinado
01F	Perlas Doña Rosa
09C	Vestido negro
09C	Medalla hijas de Maria
18A	Vestido negro y collar de perlas
25	Vestido rojo y negro doña Rosa con broche
31	Vestido negro Rosa y medalla de las hijas de María
31C	Medallita de las hijas de María
31C	Vestido negro doña Rosa
42C	Traje negro, collar de perlas, pendientes de perlas

Nombre DOÑA VISI

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
11	Medallita, complemento del vestuario
11	Hábito de San José: color marrón oscuro
11	Chal negro
21	Hábito de San José: color marrón oscuro
33	Hábito san José: color marrón oscuro
41A	Chal negro y hábito de San José: marrón oscuro
45	Hábito de San José y chaqueta de punto
47	Hábito religioso color marrón

Nombre ELVIRA

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
01J	Vestido rojo

09B	Bolso tipo sobre
09B	Vestido rojo
25	Vestido estampado Elvirita y abrigo marrón con broche
42	Vestido con estampado azul y flor grande. Jersey gris marengo
51	Traje rojo y pañuelo blanco para Elvira

Nombre ENCARGADA PROSTITUCIÓN

Secuencia **Significantes Visuales del Vestuario**

49	Vestido encargada y capa colores rojos
----	--

Nombre FILO

Secuencia **Significantes Visuales del Vestuario**

02	Chaqueta punto y blusa blanca
11	Blusa blanca con encaje y chaqueta gris oscuro
23	Vestido negro, peineta y mantilla Filo. Collar de perlas
43	Vestido azul, lazo corbata blanco y chaqueta en punto, azul oscuro
47	Chaqueta de punto negra, blusa blanca y falda a media pierna

Nombre JESUSA

Secuencia **Significantes Visuales del Vestuario**

07	Vestido negro, alfiler, collar rojo
20A	Vestuario oscuro Jesusa
35	Vestido negro y chaqueta

Nombre JULITA

Secuencia **Significantes Visuales del Vestuario**

04	Abrigo, vestido Julita
04	Bolso tipo sobre
10	Gabardina oscura y vestido a media pierna
10	Bolso de mano tipo sobre
15	Vestido y abrigo oscuro
15	Bolso de mano tipo sobre
15A	Corsé blanco satinado
21	Vestido negro, collar de perlas, peineta y mantilla
28	Combinación blanca, medias nylon

30	Abrigo azul a media pierna y vestido, bolso tipo sobre
33	Vestido azul estampado y jersey azul
41A	Jersey azul y vestido cuello de golitas
44	Abrigo y blusa blanca Julita

Nombre LOLA

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
30	Combinación negra y media nylon negra
30	Bolso con asa corta
45	Vestido tres piezas con chaqueta de punto negro
47	Vestido gris marengo con chaqueta de punto a juego

Nombre MONJAS HOSPITAL

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
39	Hábitos blancos monjas
40	Hábitos blancos monjas

Nombre MUJER CALLE

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
38	Vestuario mujer calle mala nota

Nombre NATI ROBLES

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
27	Abrigo gris a media pierna, vestido, bolso con asa corta
29	Joyas Nati Robles: collar y pendiente de perlas y pulseras
29	Vestido negro Nati Robles, bolso con asas cortas

Nombre OTRAS EXTRAS

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
09	Zapatos mujer
25	Vestuario clientes mujeres de negro y mantilla
27	Vestidos a media pierna y 2 mantillas
32	Vestidos a media pierna para otras extras
36	Vestidos negros y delantales blancos
42C	Clientes femeninas de diversas edades
47	Vestuario vecindario: mujeres con vestidos color gris.

50	Chaquetas de punto negro y mantilla, vestidos estampados
Nombre	PETRITA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
43	Vestido gris y chaqueta de punto negro
Nombre	PORTERA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
45	Vestido a media pierna y chaqueta de punto color gris
oscuro	
Nombre	PROSTITUTA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
07	Chal o abrigo negro
07B	Batas de raso negro
20	Batas raso y seda para prostitutas
20A	Vestuario 2 prostitutas
35	Abrigos chicas
35A	Ropa interior negra
Nombre	PURITA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
07B	Chal tejido gris
20	Chal tejido y bata seda Purita
20A	Chaqueta gris marengo y batas de seda Purita
36	Zapatos mujer
40	Abrigo gris a media pierna, bolso-sobre. Vestido Purita
40	Pañuelo blanco femenino
49	Combinación de seda y chal encima
Nombre	URUGUAYA
Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
07	Manta militar a modo de poncho
07B	Sujetador negro y bragas
20	Ropa interior Uruguay

20A	Ropa interior negra y manta militar marrón
35A	Blusa negra y falda roja

Nombre VICETIPLES

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
34	Vestuario vicetiples

Nombre VICTORITA

Secuencia	Significantes Visuales del Vestuario
04A	Traje tres piezas, falda a la rodilla, tacones y guantes
12	Blusa blanca y chaleco con falda a media pierna
12	Vestidos a media pierna
12	Zapatos abiertos en la punta
12	Traje gris para hombre que baila tango
14	Blusa blanca y falda corta
14	Batas blancas nuevas en caja para muestrario
14	Bata gris de trabajo
22	Vestido gris con delantal azul
26	Bolso tipo sobre y broche de adorno
26	Abrigo gris marengo y blusa blanca
32	Bolso de mano Victorita, tipo sobre
32	Blusa blanca y chaleco
39	Abrigo gris a media pierna y broche
46	Abrigo gris y vestido. Bolso tipo sobre. Medias nylon. Combinación blanca

Los elementos de vestuario masculino también se contemplan dentro del contínuum del Personaje. Así, un inventario detallado del vestido básico y habitual de un Personaje, así como de los elementos complementarios que acompañan a dicho vestuario, nos ayudan a construir una Semiosfera propia dentro del vestido. Veamos en el caso del vestuario

masculino los elementos que empleó el autor cinematográfico para mostrar en La colmena, no sólo la caracterización del personaje, sino también la época que representaba en el film.

Aquí, como sabemos, veremos simplemente el inventario del contínuum de vestuario correspondiente a los personajes; una descripción del vestuario como prenda dentro del film la veremos en la construcción de la Iconografía del vestuario, y, finalmente, observaremos cómo dicho vestuario puede considerarse síntoma de la cultura que se representa.

INVENTARIO DEL VESTUARIO MASCULINO

Nombre	ANTOFAGASTA	
	Secuencia	Significantes Visuales
	01A	Gabardina Marrón
	01A	Corbata anudada
	01G	Gafas redondas
	09	Traje oscuro
	09	Gafas redondas
	25A	Abrigo marrón, traje con corbata
	31	Abrigo marrón, traje oscuro y corbata, gafas redondas
	42C	Abrigo marrón, traje oscuro con corbata y gafas redondas
	51	Trajes Antofagasta
Nombre	ANTOÑITO	
	Secuencia	Significantes Visuales
	34	Camisa blanca, chaleco tejido de rombos, pajarita
Nombre	CAMARERO	
	Secuencia	Significantes Visuales
	01F	Trajes negros y servilletas blancas
	25	Smoking camareros y servilleta blanca
	29	Vestuario camareros

	31A	Smoking camareros
	42A	Camareros
	42B	Traje blanco para camarero
	51	Traje blanco camarero bar
	51	Smoking camareros bar
Nombre	CASIMIRO	
	Secuencia	Significantes Visuales
	34	Vestuario presentador de actos
Nombre	CIEGO EN BAR	
	Secuencia	Significantes Visuales
	51	Traje hombre ciego, bastón y gafas oscuras
Nombre	CLIENTES BAR	
	Secuencia	Significantes Visuales
	01A	Sombreros en los sillones, abrigos colgando
Nombre	CLIENTES PROSTITUCIÓN	
	Secuencia	Significantes Visuales
	49	Traje y abrigo para cliente hombre mayor
Nombre	CONSORCIO	
	Secuencia	Significantes Visuales
	18	Smoking negro camarero Consorcio y servilleta blanca
	18A	Smoking negro y faldón blanco Consorcio
	42C	Smoking Consorcio
Nombre	DON COSME	
	Secuencia	Significantes Visuales
	20	Bufanda, Abrigo negro, sombrero y traje oscuro
	20	Traje oscuro Cosme con corbata
Nombre	DON IBRAHIM	
	Secuencia	Significantes Visuales
	01I	Abrigo, Sombrero y Traje gris marengo, tres piezas
	25A	Vestido negro, abrigo negro y sombrero
	51	Traje don Ibrahim
Nombre	DON LEONARDO	

Secuencia	Significantes Visuales
01H	Traje gris oscuro de tres piezas
01H	Alfiler de excautivo
08	Guantes rotos
08	Bata Gris atada
08A	Bata gris atada
08A	Alfiler de excautivo
08A	Guante con rotos
09A	Traje gris de tres piezas
09A	Abrigo y sombrero
09D	Traje tres piezas gris oscuro
09D	Alfiler excautivo
16A	Guantes rotos
16A	Bata gris atada
25B	Alfiler excautivo
25B	Traje gris don Leonardo con corbata
31B	Traje gris con corbata Don Leonardo
34	Abrigo marrón y traje gris, sombrero negro
35A	Abrigo marrón y traje gris, sombrero negro
37	Pijama a rayas y bata a cuadros
42A	Traje azul tres piezas con pañuelo blanco y alfiler excautivo
51	Traje don Leonardo

Nombre DON MARIO DE LA VEGA

Secuencia	Significantes Visuales
01C	Pañuelo de seda amarillo
01C	Sombrero Don Mario
01C	Abrigo Don Mario
09D	Traje tres piezas gris claro
25B	Bufanda amarilla
25B	Anillo oro

25B	Abrigo gris marengo, corbata azul y sombrero
31A	Traje oscuro con mancornas
31B	Vestuario Mario de la Vega con mancornas
32	Traje oscuro con mancornas
46	Abrigo gris y traje gris con corbata, bufanda amarilla y sombrero
51	Traje oscuro Mario de la Vega

Nombre DON RICARDO

Secuencia	Significantes Visuales
01A	Boina negra
01A	Chaleco y jersey
01A	Corbata suelta
01K	Chaleco y jersey
09	Capa negra
09	Abrigo, doble chaleco
09	Corbata suelta
09	Boina
25A	Abrigo negro, corbata suelta, jersey gris, chaleco y boina
31	Abrigo gris, jersey gris, chaleco, corbata suelta, bufanda gris
31	Boina negra
42C	Traje oscuro, corbata suelta, jersey y chaleco, boina negra
51	Traje don Ricardo

Nombre DON ROQUE

Secuencia	Significantes Visuales
11	Bata a cuadros en tonos grises
30	Abrigo gris, sombrero gris
30	Abrigo gris y traje oscuro, sombrero gris
33	Bata a cuadros y camisa debajo
45	Bata a cuadros y ropa debajo para Roque
47	Bata Don Roque y pantalón debajo

Nombre EXTRAS

Secuencia	Significantes Visuales
20	Trajes corbata negros
24	Vestuario militar hombres arrabal
25	Vestuario clientes hombres con trajes oscuros
27	Vestuario de hombres: abrigos y sombreros
27	Sacos militares, uniformes y dos o tres fusiles
29	Vestuario elegante para extras
29	Uniformes militares
32	Trajes con corbata para hombres extras
40	Vestuario vagabundos con gorra
42	Vestuario para clientes en mesas
42C	Vestuario Clientes en mesas
47	Vestuario extras vecindario
47	Uniforme Policía
47	Batas blancas para enfermeros
50	Trajes para hombres sin abrigo ni sombrero
51	Trajes hombres de bar

Nombre FOTÓGRAFO

Secuencia	Significantes Visuales
40	Abrigo negro y boina

Nombre GUARDIA

Secuencia	Significantes Visuales
50	Uniforme guardia civil

Nombre GUARDIA2

Secuencia	Significantes Visuales
50	Uniforme Guardia civil2

Nombre HOMBRE DE LUTO

Secuencia	Significantes Visuales
20	Vestuario Hombre de luto
20	Traje negro con cinta de luto, sombrero y abrigo

Nombre HOMBRE DE NEGRO

Secuencia	Significantes Visuales
45	Traje negro para hombre de negro
47	Vestuario hombre de negro

Nombre JUEZ

Secuencia	Significantes Visuales
47	Traje gris con corbata para el Juez

Nombre MAELLO

Secuencia	Significantes Visuales
01A	Gabardina Beige
01A	Bufanda Negra
09	Gabardina beige y traje
25A	Abrigo beige, bufanda y traje de Maello
31	Jersey marrón, bufanda gris marengo
42C	Gabardina beig, bufanda marrón y ropa Maello
51	Trajes Maello

Nombre MARTÍN MARCO

Secuencia	Significantes Visuales
01G	Guantes rotos Martín
01G	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
02	Jersey debajo de camisa, con rotos
05 libro en bolsillo	Chaqueta gris cuello alto, bufanda cubriendo boca, guantes rotos y
13	Chaqueta gris, bufanda cubriendo boca y guantes rotos
13	Billetera atada con goma
18	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
19	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
20A	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
24	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
27	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo;

29	bolsillo chaqueta a la derecha Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
31	Periódico en el bolsillo
31	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha
31	Guantes tejidos con rotos
35	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; derecha
35B	Camisa blanca, corbata, doble jersey gris y pantalón
36	Botas hombre
40	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo a la derecha. Bufanda gris.
40	Libro en bolsillo de chaqueta
42C	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo a la derecha. Bufanda gris.
42C	Periódico y/o libro en bolsillo derecho de Martín Marco
43	Jersey gris, corbata, bufanda gris marengo puesta
43	Servilleta blanca
43	Camisa doblada
49	Periódico en bolsillo de chaqueta
49	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha. Bufanda gris.
50	Chaqueta gris, cuello levantado, periódico en el bolsillo; bolsillo chaqueta a la derecha. Bufanda gris.

Nombre MATÍAS MARTÍN

Secuencia **Significantes Visuales**

25A Abrigo gris, bufanda gris marengo y traje

Nombre MÚSICOS

Secuencia **Significantes Visuales**

51 2 Smoking para músicos

Nombre PABLO

Secuencia **Significantes Visuales**

39 Pijama

Nombre PADILLA

Secuencia	Significantes Visuales
01E	Pañuelo blanco en bolsillo trasero
01E	Uniforme negro de Lustrabotas
25	Traje negro de lustra con cajita y banquito
25A	Traje negro de lustra con cajita y banquito
25B	Traje negro de lustra con cajita y banquito
31B	Traje negro lustra
42	Uniforme negro de lustra y cajita con cigarrillos
42A	Uniforme negro de lustra, banquito y posapies

Nombre **PEPE-ASTILLA**

Secuencia	Significantes Visuales
03	Traje cruzado a cuadros
38	Traje a cuadros y corbata
48	Traje a cuadros Pepe
50	Traje oscuro con corbata y sombrero

Nombre **PEPE-CAMARERO**

Secuencia	Significantes Visuales
18A	Smoking camarero Pepe y servilleta blanca
31	Smoking camarero
31C	Smoking Camarero
42C	Smoking Camareros

Nombre **POLICÍA DETENCIÓN MARTÍN**

Secuencia	Significantes Visuales
49	Abrigo oscuro, traje con corbata y sombrero

Nombre **POLICÍA DETENCIÓN SUÁREZ**

Secuencia	Significantes Visuales
48	Trajes oscuros con corbata, gabardina y sombrero

Nombre **PRENDERO**

Secuencia	Significantes Visuales
26	Jersey gris y bata trabajo azul

Nombre **ROBERTO**

		Secuencia	Significantes Visuales
		06	Guantes tipo mitón
		23	Traje negro, corbata y sombrero Roberto. Pin de excautivo
		47	Traje oscuro con corbata
Nombre	SERENO		
		Secuencia	Significantes Visuales
		18	Uniforme de Sereno: chaquetón y gorra
Nombre	SUÁREZ		
		Secuencia	Significantes Visuales
		01E	Traje cruzado claro de tres piezas
		01E	Corbatín o pajarita
		01E	Alfiler en solapa chaqueta Suárez
		01H	Reloj de bolsillo
		22	Traje gris claro, abrigo gris, sombrero negro
		22A	Traje gris claro, abrigo gris, sombrero negro
		38	Abrigo gris con cuello negro y sombrero negro
		48	Camelia roja
		48	Traje beige tres piezas y pajarita
		50	Traje y gabardina con sombrero
Nombre	TESIFONTE		
		Secuencia	Significantes Visuales
		08	Servilleta al cuello tipo babero
		08	Boina
		08	Jersey gris marengo
		12	Traje gris marengo para Tesifonte
		16	Boina
		31B	Traje gris con corbata Tesifonte
		34	Abrigo y traje gris, sombrero negro
		35A	Abrigo y traje gris, sombrero negro
		37	Jersey y pantalón negro, boina
		41	Chaqueta negra y pantalón negro, boina negra

	42	Traje azul oscuro con corbata
	51	Traje Tesifonte
Nombre	VENTURA	
	Secuencia	Significantes Visuales
	04	Abrigo, traje tres piezas
	08	Jersey gris
	08	Servilleta al cuello tipo babero
	10	Gabardina cuadros y traje
	15A	Camiseta blanca
	15A	Pantaloncillos cortos
	16	Abrigo cuadros Ventura
	16	Chaqueta y camiseta blanca
	16	Camisa pijama
	16	Jersey gris
	28	Camiseta blanca y chaqueta marrón
	37	Traje gris claro con chaleco
	41	Chaqueta Ventura, color gris y bufanda gris marengo
	44	Abrigo y traje con corbata para Ventura

Conclusiones en torno al Vestuario en términos Pre-Iconográficos:

Esta parte del inventario nos lleva a algunas observaciones pertinentes a la Pre-Iconografía del vestuario. En primer término, observamos que existe uniformidad en los parámetros de definición del vestuario masculino e igualmente con el femenino. Así, podemos observar:

- a. Es de uso generalizado el abrigo de 3/4 de largo, tanto en hombres como en mujeres. Esto se atribuye al aspecto temporal más que a la moda. Nos encontramos en el invierno de 1943.

- b. Es de uso generalizado en el vestuario masculino el portar traje completo con chaleco, corbata y complementos como: alfiler en la solapa, pañuelo en el bolsillo exterior izquierdo, bufanda o pañuelo de seda al cuello y sombrero
- c. El uso del sombrero en los hombres es casi generalizado, aunque se dan algunos casos de uso de boina. En las mujeres no se encuentra este complemento como símbolo que identifique ésta época
- d. En el caso de las mujeres, es de uso generalizado llevar sus vestidos a la altura de las rodillas
- e. El traje femenino, normalmente consta de 2 ó 3 piezas. Así, puede llevarse falda y blusa junto con una chaqueta de punto. Ó puede llevarse un vestido acompañado de una chaqueta de punto.
- f. Se debe analizar el uso del vestuario según el espacio sea familiar-privado ó social-público. Así, en el caso masculino el vestuario de ámbito familiar se compone de la bata sobrepuesta a cualquier otro tipo de prenda como el pantalón y una camisa
- g. Se recomienda tener en cuenta el uso del vestuario como elemento que representa el ámbito laboral de quien lo porta.

Elementos de Ambientación en La colmena:

Inventario de todos los elementos de atrezzo, mobiliario y la ambientación en general, que se relacionan con un espacio y un personaje determinado. Un primer ejemplo de las tablas que podemos obtener se da en el caso de consultar la ambientación en relación con un personaje. Para mostrar este tipo de interacción del analista con los datos que ofrece el *Modelo de Análisis Iconológico*, vamos a imprimir a continuación los elementos de ambientación relacionados con Martín Marco, los cuales nos indican la forma como se construyen los personajes pero también la forma como el autor muestra los elementos pertenecientes a la época que representa el film:

Secuencia	01G		
	Mesa de los poetas	Libro en bolsillo	Martín Marco
Secuencia	02		
	Comedor Filo	Huevos fritos	Martín Marco
Secuencia	05		
	Andén Castañera	Castañas en cucurucho	Martín Marco
Secuencia	13		
	Frente a Casa Prostitución	Recorte de periódico doblado en billetera	Martín Marco
Secuencia	18		
	Mesa de los poetas	Libro	Martín Marco
Secuencia	29		
	Salón elegante	Billete	Martín Marco
		Cigarrillos	
Secuencia	31		
	Mesa de los poetas	Dinero	Martín Marco
Secuencia	42C		
	Mesa de los poetas	Cigarrillo	Martín Marco
Secuencia	43		
	Comedor Filo	Huevos fritos y pan	Martín Marco

Pero del mismo modo que obtenemos una lista por cada personaje, podemos obtener los datos de la ambientación de todo el film y así conseguimos la siguiente tabla, en términos generales:

Ambientación del film

Secuencia	01A		
	Mesa de los poetas	Café con leche	Don Ricardo
		Jarra de agua sin hielos	Antofagasta
		Cuaderno de notas	Maello
		Papel de fumar	Don Ricardo
	Salón principal bar	Veladores de mármol	Cientes bar

Secuencia	01B		
	Despachito Doña Rosa	Folder de contabilidad	Doña Rosa
		Pío XII en PB	
		Foto Hitler	
		Foto hombre	
		Sellos (oficina)	
		Bolígrafo de cadena	
		Cajas en rincones	
		Albarán	
		Facturas	
Secuencia	01C		
	Mesa Mario de la Vega	Periódico formato universal: Madrid Informaciones	
	Don Mario de la Vega		
Secuencia	01D		
	Mesa Doña Matilde 2ª p.	Café sólo de Matilde	Doña Matilde
Secuencia	01E		
	Salón principal bar	Teléfono en la pared del bar	Padilla
Secuencia	01G		
	Mesa de los poetas	Libro en bolsillo	Martín Marco
Secuencia	01H		
	Mesa Don Leonardo	Vaso con café Leonardo	Don Leonardo
Secuencia	01I		
	Mesa de los poetas	Jarra de agua con hielo	Don Mario de
		Puro	
		Periódico	
		Jarra agua, vasos vacíos	Don Ricardo
		Papel de fumar	
		Papel de fumar	
Secuencia	02		
	Comedor Filo	Huevos fritos	Martín Marco
		Máquina de coser	Filo
Secuencia	03		

Salón billares	Mesa de billar	Pepe-Astilla
Secuencia 05		
Andén Castañera	Castañas en cucurucho	Martín Marco
	Hornillo castañas	castañera
Secuencia 06		
Comedor Filo	Pluma y tintero	Roberto
	Radio Filo encendida	
	Comedor de Filo	
	Facturas y libros contabilidad	
Secuencia 08A		
Cocina Matilde	Olla grande con agua hirviendo	Don Leonardo
	Olla grande con agua hirviendo	Amparito
	Escoba	
	Nevera blanca	Don Leonardo
Secuencia 09		
Mesa de los poetas	Cuaderno de notas	Maello
	Pluma y tintero	Don Ricardo
Salón principal bar	Pan en el suelo	
Secuencia 09B		
Mesa Elvira	Jarra de agua, vasos café casi vacíos	Elvira
	Cigarrillos	
Secuencia 09D		
Mesa Don Mario de la Vega		Pluma Parker
Don Leonardo		
	Puro	Don Mario de
	Copa con ojén	
Secuencia 11		
Sala Visi	Papel de fumar	Don Roque
	Bifé con jarras y otros	
	Máquina para liar cigarrillos	
	Picadura en envoltorios	

		Revista Querubín Misionero	Doña Visi
		Fotografía Pío XII	
		Cuadros de diversos tamaños, foto de Julita	
		Centro de mesa metálico	
Sala Visi		Planta sala Visi	Doña Visi
		Tapete mesa camilla	
		Mesa Camilla	
		Muebles de sala con tapizado	
		Foto Julita	
Secuencia	12		
Salón bailes		Gramófono, discos 33 revoluc.	ENCARGADA
		Tablón anuncios, mesa encargada	
		Lámpara gris plata	
Secuencia	13		
Frente a Casa Prostitución		Recorte de periódico doblado en billetera	Martín Marco
Secuencia	14		
Mostrador		Escalera, estanterías, cajas	Victorita
Secuencia	15A		
Habitación Casa Celia		Jofaina con agua	Ventura
		Camisa incendiándose	
Secuencia	16		
Habitación Ventura		Mesa tipo escritorio con lámpara y papeles	Ventura
		Caja en centro de la habitación	
		Queso Manchego, Chorizos envueltos en papel	
		Cama Ventura con mantas y bien tendida, mesa de noche	
		Caja en centro de la habitación	
		Librería con algunos libros	
		Cigarrillo	Tesifonte
		Periódicos y revistas	
Secuencia	16A		
Cocina Matilde		Papel de envolver	Don Leonardo

		Pulverizador	
		Barras de jabón, cuchillo, tabla de madera para colocar el jabón	
		Nevera con candado	
Secuencia	18		
	Mesa de los poetas	Libro	Martín Marco
	Salón principal bar	Copa de bebida	Sereno
		Bandeja aluminio, vasos vacíos	Consortio
Secuencia	18A		
	Despachito Doña Rosa	Albaranes, facturas, libros de contabilidad, sellos,	
	Doña Rosa	Pluma con cadena	
	Despachito Doña Rosa	Mesa Camilla doña Rosa	
	Doña Rosa	Lámpara con flecos colgando	
Secuencia	19		
	Andén Castañera	Hornilla Castañas	castañera
Secuencia	20		
	Saloncito	Revista hombre de luto	Hombre de
	Luto		
		Librito Purita Novela Pueyo	Purita
Secuencia	20A		
	Comedor Jesusa	Lentejas y platos	Jesusa
Secuencia	21		
	Cuarto principal	Cama y sábanas blancas	Doña Visi
		Mobiliario para otro cuarto con mesitas, flores, Julita libros, cuadros, armario Julita	
Secuencia	22		
	Escaleras Suárez	Cubo con agua y trapos de limpieza	Victorita
		Paquetito atado que lleva Suárez	Suárez
Secuencia	22A		
	Salón Suárez	Paquetito atado que lleva Suárez	Suárez
		Cámara fotográfica y equipos de iluminación, sillón especial fotografía	
		Plumero	Doña Margoth
Secuencia	23		

Parque Paseo	Rosario	Filo
Secuencia 25A		
Mesa de los poetas	Hojas de papel para hacer juegos	Antofagasta
	Librito con papel de fumar	
	Cuaderno de notas y bolígrafo	Maello
	Papel de fumar	Don Ricardo
	Cigarrillos y caja de cigarrillos	Padilla
Secuencia 25B		
Mesa Don Leonardo	Cajita lustrabotas	Padilla
	Jarra agua y vasos café en mesa Matilde	Doña Matilde
	Pluma parker	Don Mario
Secuencia 26		
Despacho Prendería	Billete	Prendero
	Mobiliario despachito prendería	
Secuencia 28		
Habitación Casa Celia	Periódico	Ventura
Secuencia 29		
Salón elegante	Cigarrillos	Martín Marco
	Cigarrillos	Nati Robles
	Pitillera automática, mechero	
	Billete	Martín Marco
Secuencia 30		
Habitación Casa Celia	Cigarrillo	LOLA
Secuencia 31		
Mesa de los poetas	Cuaderno de notas y bolígrafo	Maello
	Dinero	Martín Marco
Secuencia 31A		
Mesa Don Mario de la Vega		Botella ojén
Don Mario de la Vega		Cigarrillos
Secuencia 31B		
Mesa Don Leonardo	Caja blanca	Padilla
	Botella ojén, copa en mesa	Mario de Vega
	Cigarrillo	Don Leonardo

		Paquete de cigarrillos	Tesifonte
Secuencia	31C		
	Salón principal bar	Bandeja de aluminio con vasos y botella de agua	
		Pepe-camarero	
Secuencia	32		
	Salón bailes	Tickets	Don Mario
Secuencia	33		
	Comedor Visi	Radio Doña Visi	Julita
Secuencia	34		
	Camerino	Caja blanca	Don Leonardo
Secuencia	35A		
	Saloncito	Caja blanca bolsillo, abrigo Leonardo	Don Leonardo
		Dinero	
Secuencia	36		
	Habitación 5	Libro Novela Pueyo	Purita
Secuencia	37		
	Habitación Ventura	Mobiliario habitación Matilde	Doña Matilde
		Mobiliario habitación Ventura	Ventura
		Galletas y té	Doña Matilde
		Revista con foto Franco	Tesifonte
		Juego de té	Doña Matilde
	Habitación Ventura	Bote leche condensada sin marca	Ventura
Secuencia	39		
	Habitación Hospital	Paquete envuelto en papel blanco	Victorita
Secuencia	40		
	Parque	Cámara antigua. Fotos pegadas-lateral	Fotógrafo
Secuencia	41		
	Pasillo Matilde	Teléfono de pared antiguo	Ventura
Secuencia	41A		
	Pasillo Visi	Teléfono de pared antiguo	Julita
Secuencia	42		
	Mesa Elvira	Paquete de cigarrillos Lucky	Tesifonte

Secuencia 42A

Mesa Don Leonardo	Goma de borrar	Don Leonardo
	Mobiliario bar, espejo	

Secuencia 42B

Mesa Doña Matilde 2ª p.	Carta	Dª Asunción
-------------------------	-------	-------------

Secuencia 42C

Mesa de los poetas	Cigarrillo	Martín Marco
	Bolígrafo y cuaderno de notas	Maello

Secuencia 43

Comedor Filo	Huevos fritos y pan	Martín Marco
	Peinadora antigua en madera con tapete, Filo otros accesorios	

Secuencia 48

Salón billares DETENCIÓN Suárez	Esposas	POLICÍA
------------------------------------	---------	---------

Secuencia 49

Escaleras prostitución	Libro: Novela Pueyo	Purita
------------------------	---------------------	--------

Secuencia 50

Salón Comisaría EXTRAS	Cigarrillo	OTRAS
	Fusil para guardia portero	Guardia2

Secuencia 51

Salón principal bar Piano y violín	Puro, botella de ojen y copa	Don Mario MÚSICOS
---------------------------------------	------------------------------	----------------------

Conclusiones en torno a la ambientación de La colmena:

Las principales observaciones que extraemos de la ambientación en La colmena, nos llevan a atender al aspecto cultural del film y al cuidado que se tiene para lograr una ambientación que evoque, reproduciendo, la realidad filmica.

En el caso de La colmena, se han cuidado detalles de ambientación con gran detalle, aportando realismo gracias a la gran cantidad de elementos que significan tanto en relación con el espacio como con el personaje al que se quiere identificar.

Decorados y Personajes en sus relaciones:

Siguiendo con la línea que nos permite re-construir la semiosis fílmica, damos paso al análisis de los decorados, los cuales forman parte importante de las significaciones que compone el director a través de su discurso de imágenes y sonidos.

Inventario de todos los decorados o espacios del film, con los respectivos personajes que lo habitan y/o transitan, produciendo nuevas significaciones.

Personajes por espacios

Espacios ARRABAL

Secuencia 24 *Cola comida*

Extras

Hombres militares

Hombres y mujeres en cola comida

Martín Marco

Espacios BAR DE DOÑA ROSA

Secuencia 01A *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Cliente bar

Don Ricardo

Maello

Pepe-Camarero

Secuencia 01B *Despachito Doña Rosa*

Doña Rosa

Secuencia 01C *Mesa Don Mario de la Vega*

Camarero

Don Mario de la Vega

Secuencia 01D *Mesa Doña Matilde 2ª planta*

Doña Asunción

Doña Matilde

Padilla

Secuencia 01E *Salón principal bar*

Cliente bar

Don Mario de la Vega

Padilla

Suárez

Secuencia 01F *Barra*

Consortio

Doña Rosa

Pepe-Camarero

Secuencia 01G *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Don Ricardo

Maello

Martín Marco

Secuencia 01H *Mesa Don Leonardo*

Don Leonardo

Extras

Suárez

Secuencia 01I *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Don Ibrahim

Don Mario de la Vega

Don Ricardo

Extras

Maello

Martín Marco

Padilla

Pianista y violinista (Músicos segunda planta)

Secuencia 01J *Mesa Don Leonardo*

Don Leonardo

Padilla

Secuencia 01K *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Don Mario de la Vega

Don Ricardo

Maello

Martín Marco

Secuencia 09 *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Don Ricardo

Maello

Otras Extras

Secuencia 09A *Mesa Don Leonardo*

Don Leonardo

Don Mario de la Vega

Elvira

Mujer traje azul y boina roja

Tesifonte

Secuencia 09B *Barra*

Consortio

Doña Rosa

Pepe-Camarero

Secuencia 09C *Mesa Don Mario de la Vega*

Camareros junto a barra

Don Leonardo

Don Mario de la Vega

Doña Rosa

Secuencia 09D *Mesa Elvira*

Elvira

Padilla

Tesifonte

Secuencia 09E *Mesa Doña Matilde 2ª planta*

Doña Asunción

Doña Matilde

Pianista y violinista (Músicos segunda planta)

Secuencia 18 *Salón principal bar*

Camarero

Camareros recogiendo sillas

Consortio

Doña Rosa

Hombre con sombrero que sale del bar

Martín Marco

Pepe-Camarero

Sereno

Secuencia 18A *Despachito Doña Rosa*

Consortio

Doña Rosa

Secuencia 25 *Salón principal bar*

Camareros

Cliente bar

Cientes bar doña Rosa

Doña Rosa

Elvira

Secuencia 25A *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Don Ibrahim

Don Ricardo

Extras

Maello

Matías Martín

Secuencia 25B *Mesa Don Leonardo*

Don Leonardo

Don Mario de la Vega

Doña Asunción

Doña Matilde

Padilla

Secuencia 31 *Mesa de los poetas*

Antofagasta

Cliente bar

Cientes en las mesas

Don Ricardo

Doña Rosa

Extras

Maello

Martín Marco

Padilla

Pepe-Camarero

Secuencia 31A *Mesa Don Mario de la Vega*

Don Mario de la Vega

Doña Matilde

Secuencia 31B *Mesa Don Leonardo*

Don Leonardo

Tesifonte

Secuencia 31C *Salón principal bar*

Cliente bar

Cientes en las mesas

Doña Rosa

Extras

Pepe-Camarero

Secuencia 42 *Mesa Elvira*

Cliente bar

Cientes en mesas

Elvira

Extras

Padilla

Tesifonte

Secuencia 42A

Mesa Don Leonardo

Camarero

Cliente bar

Don Leonardo

Extras

Padilla

Tesifonte

Secuencia 42B

Mesa Doña Matilde 2ª planta

Camarero

Camareros

Cientes bar

Doña Asunción

Doña Matilde

Secuencia 42C

Mesa de los poetas

Antofagasta

Camarero

Cliente bar

Cientes en mesas

Consortio

Don Leonardo

Don Ricardo

Doña Rosa

Extras

Maello

Martín Marco

Padilla

Pepe-camarero

Secuencia 50

Barra

Camarero

Secuencia 51 *Salón principal bar*

Antofagasta
 Camareros bar
 Cliente bar
 Clientes bar de doña Rosa
 Clientes mujeres de varias edades
 Don Leonardo
 Don Mario de la Vega
 Don Ricardo
 Elvira
 Extras
 Hombre ciego con gafas y bastón
 Maello
 Niño en bar
 Otros extras
 Pianista y violinista

Espacios *BILLARES*

Secuencia 03 *Salón billares*

Clientes Billar
 Pepe-astilla
 Suárez

Secuencia 48 *Salón billares*

Dos policías
 Pepe
 Policía detención Suárez
 Suárez

Espacios *CALLE - CASA*

Secuencia 07A *Frente a Casa Prostitución*

Encargada Prostitución
 Hombres Clientes
 Martín Marco

Secuencia 13 *Frente a Casa Prostitución*

Martín Marco

Policía

Espacios CALLE CASTAÑERA

Secuencia 05 *Andén Castañera*

Castañera

Martín Marco

Secuencia 19 *Andén Castañera*

Castañera

Hombre llamando al Sereno

Hombre no identificado que pasa por el lado de
Martín Marco

Espacios CALLE ENCUESTRO

Secuencia 27 *Calle Encuentro*

Chicos militares con armas y sacos de ropa militares

Estraperlista

Extras

Martín Marco

Mujeres con abrigo gris y bolso de mano

Mujeres con mantilla negra

Nati Robles

Personas en las calles

Espacios CALLE MALA NOTA

Secuencia 38 *Calle Mala Nota*

Mujer calle

Pepe

Suárez

Espacios CALLES DE MADRID

Secuencia 17 *Calles documento*

METRAJE QUE REPRESENTA CALLES DE

Espacios CASA CELIA

Secuencia 15 *Entrada Celia*

Doña Celia

Julita

Mujer con niño en brazos

Niños casa Celia

Ventura

Secuencia 15A *Habitación Casa Celia*

Julita

Ventura

Secuencia 28 *Habitación Casa Celia*

Julita

Ventura

Secuencia 30 *Escaleras encuentro*

Don Roque

Julita

Secuencia 30A *Habitación Casa Celia*

Don Roque

Lola

Espacios CASA DE FILO

Secuencia 02 *Comedor Filo*

Filo

Martín Marco

Niño Filo

Petrita

Secuencia 06 *Comedor Filo*

Filo

Roberto

Secuencia 43 *Comedor Filo*

Filo

Martín Marco

Petrita

Petrita

Espacios CASA DOÑA VISI

Secuencia 11 *Sala Visi*

Don Roque

Doña Visi

Filo

Loro

Secuencia 21 *Cuarto principal*

Doña Visi

Julita

Secuencia 33 *Comedor Visi*

Don Roque

Doña Visi

Julita

Secuencia 41A *Pasillo Visi*

Doña Visi

Julita

Espacios CASA PROSTITUCIÓN

Secuencia 07 *Comedor Jesusa*

Jesusa

Prostituta

Purita

Uruguaya

Secuencia 07B *Comedor Jesusa*

Jesusa

Martín Marco

Prostituta

Purita

Uruguaya

Secuencia 07C *Habitación 5*

Martín Marco

Secuencia 20 *Saloncito*

Clientes prostitución

Don Cosme

Hombre de luto

	Purita	
	Uruguay	
Secuencia	20A	<i>Comedor Jesusa</i>
	Jesusa	
	Martín Marco	
	Prostituta	
	Purita	
Secuencia	35	<i>Comedor Jesusa</i>
	Jesusa	
	Martín Marco	
	Prostituta	
	Purita	
Secuencia	35A	<i>Saloncito</i>
	Chicas exhibiéndose	
	Don Leonardo	
	Encargada Prostitución	
	Prostituta	
	Tesifonte	
	Uruguay	
Secuencia	35B	<i>Habitación 5</i>
	Martín Marco	
	Purita	
Secuencia	36	<i>Comedor Jesusa</i>
	Encargada prostitución	
	Martín Marco	
	Mujeres con sábanas	
	Purita	
Secuencia	49	<i>Escaleras prostitución</i>
	Clientes Prostitución	
	Encargada	
	Encargada prostitución	
	Hombre mayor cliente	

Hombre policía detención Martín Marco, de civil

Martín Marco

Policía detención Martín

Purita

Espacios CASA SUÁREZ

Secuencia 22 *Escaleras Suárez*

Suárez

Victorita

Secuencia 22A *Salón Suárez*

Doña Margoth

Loro y jaula

Suarez

Secuencia 45 *Escaleras Suárez*

Don Roque

Doña Visi

Extras

Hombre de negro

Lola

Otras extras

Portera

Vecinas que se acercan

Vecinos que se acercan

Secuencia 47 *Salón Suárez*

Don Roque

Extras

Filo

Hombre de negro

Juez

Lola

Loro enjaulado

Otras extras

Roberto

Espacios CASA VICTORITA

Secuencia 04 *Portal Casa Victorita*

Julita

Ventura

Victorita

Secuencia 04A *Comedor Victorita*

Marido Portera

Portera

Victorita

Espacios CINE

Secuencia 44 *Balcón*

Julita

Ventura

Espacios COMISARÍA

Secuencia 50 *Salón Comisaría*

Extras

Guardia

Guardia2

Hombres en butacas comisaría

Martin Marco

Mujeres en butacas comisaría

Otras Extras

Pepe

Suárez

Espacios HOSPITAL

Secuencia 39 *Habitación Hospital*

Extras

Monjas en hospital

Otras personas de ambos sexos: visitantes y

Pablo

Victorita

Espacios **MERCERÍA****Secuencia** 14 *Mostrador*

Doña Matilde

Victorita

Espacios **PARQUE****Secuencia** 10 *Retiro*

Extras

Hombre en bicicleta

Julita

Militar con uniforme paseando

Ventura

Espacios **PARQUE DEL OESTE****Secuencia** 40 *Parque*

Extras

Fotógrafo

Hombres calentándose en hoguera

Martín Marco

Monjas con niños huérfanos

Niños huérfanos medio calvos

Purita

Espacios **PARQUE RETIRO****Secuencia** 23 *Parque Paseo*

Barquillero

Extras

Filo

Niños Filo

Personas que van por el parque, niño en bicicleta,

Roberto

Espacios **PENSIÓN DOÑA MATILDE****Secuencia** 08 *Comedor Matilde*

Amparito

Don Leonardo

Doña Matilde

	Tesifonte	
	Ventura	
Secuencia	08A	<i>Cocina Matilde</i>
	Amparito	
	Don Leonardo	
Secuencia	16	<i>Habitación Ventura</i>
	Amparito	
	Don Leonardo	
	Tesifonte	
	Ventura	
Secuencia	16A	<i>Cocina Matilde</i>
	Amparito	
	Don Leonardo	
	Doña Matilde	
Secuencia	37	<i>Habitación Ventura</i>
	Amparito	
	Don Leonardo	
	Doña Matilde	
	Tesifonte	
	Ventura	
Secuencia	41	<i>Pasillo Matilde</i>
	Tesifonte	
	Ventura	
Secuencia	46	<i>Habitación Doña Matilde</i>
	Don Mario de la Vega	
	Doña Matilde	
	Victorita	
<i>Espacios</i>	<i>PRENDERÍA</i>	
Secuencia	26	<i>Despacho Prendería</i>
	Prendero	
	Victorita	
<i>Espacios</i>	<i>SALÓN DE BAILE</i>	

Secuencia 12 *Salón bailes*

Clientes femeninos Salón de Bailes

Clientes Salón de Bailes

Encargada de Bailes

Mujeres y parejas en rincones

Tesifonte

Victorita

Secuencia 32 *Salón bailes*

Clientes femeninos salón de bailes

Clientes masculinos salón de bailes

Don Mario de la Vega

Encargada en Salón de Baile

Victorita

Espacios *SALÓN DE TÉ***Secuencia** 29 *Salón elegante*

Clientes salón elegante

Extras

Hombres y mujeres en salón elegante

Martín Marco

Nati Robles

Espacios *TEATRO***Secuencia** 34 *Camerino*

Actor gendarme con periódico

Antoñito

Casimiro

Don Leonardo

Tesifonte

Vicetiples

Conclusiones en torno a las relaciones decorado - personajes:

El principal dato a observar en esta tabla es el de las múltiples posibilidades de relaciones que se establecen entre el decorado y los personajes, e incluso entre los

mismos personajes por el hecho de coexistir con otros en un mismo espacio. Aquí podemos ver claramente las relaciones interpersonales en la diégesis filmica y a su vez, observamos la relación de dichos personajes con el espacio que les corresponde.

- El decorado en La colmena es siempre un lugar en el que se narran historias de muchos personajes y cobra vida en tanto que espacio narrativo
- Debemos considerar que los decorados en La colmena mantienen una relación de funcionalidad social con respecto los personajes.
- Los decorados se pueden ver como espacios de sociabilización y espacios familiares, en la medida en que son las dos funciones a las que atienden en relación con los personajes
- Los decorados en La colmena albergan un amplio número de personajes que tienen raíces culturales en cada espacio.
- Se debe observar la posible importancia de un personaje que habita recurrentemente un mismo espacio
- La recurrencia de un personaje en un espacio determinado puede sugerir una dimensión indicial a la que debemos atender, pues, define - en cierta manera -, la iteratividad diegética
- El decorado Bar de doña Rosa exhibe una gran fragmentación espacial y alberga el mayor número de personajes en todo el film

Las historias en el caso de La colmena:**Acciones derivadas de los acontecimientos en el caso de La colmena:**

- ♦ El día 1 nos marca las siguientes historias a destacar en continuidad:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Poetas	01A - 01G - 01I - 01K	Los poetas hablan sobre Dostoievsky. Martín se acerca a la mesa y lo invitan a un café aún cuando no tienen para pagar. Cuando llega don Ibrahim lo invitan a decir su discurso, lo elogian y finalmente consiguen que él los invite al café.
Dofía Rosa	01B - 01F	Dofía Rosa revisa sus cuentas y sale a vigilar e insultar a los camareros. Es la dueña
Don Mario de la Vega	01C - 01I	Don Mario llega al bar. Un joven poeta se acerca a él para pedirle agua, cigarrillo y lo que se pueda.
Suárez - Padilla	01E - 01H	Atraviesa el bar para contestar el teléfono. A su regreso habla con don Leonardo sobre Pepe
Don Leonardo - Padilla	01H - 01J	Don Leonardo habla con Suárez y llama al lustra. Habla con el lustra y le queda debiendo la cuenta pero le da propina
Elvira - Padilla	01J	Elvira llama a Padilla para comprarle cigarrillos y preguntarle por mensaje de un hombre.
Martín Marco	01G - 01I - 01K - 02 - 05 - 07A - 07B - 07C	Martín Marco llega al bar y se sienta con los poetas, escucha a Don Ibrahim y lo invitan a café. Visita a su hermana Filo, come y se cambia de ropa. Compra castañas. Va a la casa de prostitución, le dan llave de una habitación. Se acuesta a dormir.
Dofía Jesusa	07 - 07B	Dofía Jesusa juega al parchis con alguna de las chicas. Organiza el trabajo y da la llave a Martín para que vaya a dormir a una habitación del prostíbulo

- ♦ Historias a destacar en el día 2 y su estructura:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Inquilinos de la Pensión. Don Leonardo.	08 - 08A - 09A - 09C	Don Leonardo es un inquilino de la pensión. Hace jabón casero y roba a la casera. Va al Bar con Tesifonte. Negocia una pluma Parker con Don Mario de la Vega
Inquilinos de la Pensión. Tesifonte	08 - 09A - 09D - 12	Tesifonte vive en la pensión de inquilinos. Va al bar de doña Rosa con don Leonardo. Es un hombre tímido con las mujeres y fuma mucho. En el bar se siente observado por Elvira y se acerca a ella para hablarle. También va a aprender a bailar al salón de bailes donde enseña Victorita.
Inquilinos de la Pensión. Doña Matilde	08 - 09E	Doña Matilde es la dueña de la pensión de inquilinos. Va al café a hablar con Doña Asunción
Inquilinos de la Pensión. Ventura	08 - 10	Ventura vive en la pensión de inquilinos. Tiene una novia a la que intenta convencer para que vayan a una casa de citas
Poetas	09	Los poetas piensan en su mejor idea para participar en

		los próximos juegos florales
Doña Rosa	09B	Doña Rosa vigila e insulta a los camareros
Don Mario de la Vega	09C	Compra una pluma Parker a Don Leonardo.
Doña Asunción	09E	Va al bar a hablar con doña Matilde. Tiene una hija en Bilbao que vive con un hombre casado
Elvira	09D	Va al bar. Fuma e intenta contactar con algún hombre. Observa a Tesifonte con quien habla
Doña Visi	11	Es una Sra. muy religiosa y devota. La visita su vecina Filo. Su hija Julita tiene un novio que se llama Ventura y con el que ella quiere que se case. Su marido fue expulsado del Ministerio y sus vecinos tienen un loro que ella quiere denunciar por decir lo indebido
Victorita	12	Trabaja dando clases de baile. Allí llega Tesifonte a aprender.

♦ Historias que se muestran en el día 3 y su estructura secuencial:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Ventura	15 - 15A - 16	Ventura acude a casa de doña Celia. Allí se encuentra con su novia Julita y tienen su primera relación sexual. A Ventura se le quema la camisa. Le llega un paquete con comida que le envían sus padres. En la pensión todos los inquilinos miran ansiosos la comida de Ventura
Martín Marco	18 - 19 - 20A	Martín Marco está sólo en el bar pues no tiene para pagar el café que se tomó. Consorcio el camarero lo echa del bar. Martín Marco no puede comer castañas pues no tiene dinero. Martín Marco va a dormir a la casa de Prostitución de doña Jesusa
Doña Rosa	18 - 18A	Doña Rosa vigila el cierre del bar y los gastos diarios. Ordena echar a Martín Marco cuando le dicen que no tiene dinero para pagar
Julita	15A	Julita acude a la cita con su novio y se equivoca de casa. Se encuentra con su novio y hacen el amor. Hay un incendio y su novio le echa un balde de agua encima.
Inquilinos de la Pensión. Don Leonardo	16	Don Leonardo hace jabón y obsequia a doña Matilde cuando esta le cobra la renta atrasada. Don Leonardo demuestra excesiva amabilidad para abrir la caja con comida que le enviaron a Ventura.
Calles documento	17	Transición temporal del día a la noche.
Doña Jesusa	20 A	Limpia las lentejas junto a otras chicas. Organiza el trabajo y anuncia a Martín que al día siguiente es Jueves Santo

♦ Historias que se representan en el día 4 y su respectiva estructura:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Doña Visi y Julita	21	Madre e hija hablan sobre Ventura. La chica le cuenta a su madre una historia romántica para hablarle sobre su novio. La madre le aconseja sobre su comportamiento

Suárez	22 - 22A	Suárez llega a su casa y saluda a la portera. Entra en su casa y habla con su madre y sale de nuevo
Roberto y Filo	23	La pareja da un paseo por el Retiro y hablan sobre Martín Marco, hermano de Filo con el que Roberto no se habla
Martín Marco	24	Hace cola en un arrabal para recibir la comida de auxilio social
Poetas	25 A	Los poetas hablan y cuando llega don Ibrahim lo invitan a que diga su discurso. Pero esta vez don Ibrahim no tiene para el café. Sin embargo, los poetas oyen su discurso
Don Leonardo	25B	Padilla lustra los zapatos de don Leonardo. Llega don Mario de la Vega y acusa a Leonardo de estafador por el negocio de la pluma Parker. Discuten e intercambian amenazas.
Doña Matilde y doña Asunción	25B	Las dos mujeres observan la discusión de los dos hombres y critican a don Leonardo
Doña Rosa	25	Doña Rosa habla con Elvira sobre su última salida con un hombre. Doña Rosa está mal del estómago pues ha comido mucho

♦ Historias y su estructura en el día 5:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Martín Marco	27 - 29 - 31 - 35 - 35B	Martín Marco camina por la calle y se encuentra con Nati Robles. Van juntos a un salón de té. Recuerdan viejos tiempos y la chica le da dinero a Martín para que pague la cuenta. Martín Marco va al bar de doña Rosa, paga lo que debía e invita a los poetas ostentando de su dinero. Martín Marco espera a que se desocupe una habitación para ir a dormir. Martín Marco va a dormir junto a Purita -que está enferma-, porque no hay habitaciones libres
Julita	28 - 30 - 33	Julita se viste en la casa de citas de doña Celia mientras su novio lee el periódico. Al bajar las escaleras se encuentra con su padre y miente para ocultar su procedencia. Julita cena con sus padres casi en silencio. La cámara se manifiesta en un cruce de miradas censurando a la chica
Don Leonardo	31B - 34 - 35A	Don Leonardo y Tesifonte hablan sobre las mujeres y el cigarrillo. Anuncia que van al teatro. Don Leonardo intenta vender unas prótesis a Casimiro en el teatro. Don Leonardo y Tesifonte acuden a la casa de Prostitución de doña Jesusa. Don Leonardo le pide dinero a Tesifonte para pagar prostituta
Victorita	26 - 32	Victorita acude a la Prendería a exhibir su cuerpo a cambio de un poco de dinero. Don Mario de la Vega visita el salón de bailes de Victorita -enviado por Doña Matilde- y le dice que le gusta mucho. La chica no se resiste
Doña Matilde	31 A	Doña Matilde habla con Don Mario de la Vega para que contacte con Victorita
Doña Rosa	31C	Pepe el camarero se cae accidentalmente con una bandeja y doña Rosa se acerca a él para insultarlo
Doña Jesusa	35	Doña Jesusa juega al parchis y organiza a las chicas para que atiendan a los clientes. Da la llave a Martín para que duerma con Purita
Poetas	31	Los poetas se sorprenden cuando Martín Marco los invita a tomar café

♦ Historias que se derivan en el día 6 y su respectiva estructura:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Martín Marco (Purita)	36 - 40 - 42C - 43 - 49	Martín Marco se despierta en la cama con Purita. La pareja pasea por el parque del Oeste. Martín Marco habla en el bar con los poetas, revuelta en el bar y acusan a doña Rosa de profanadora de tumbas. Martín Marco lleva un regalo de cumpleaños a su hermana. La policía detiene a Martín Marco en la casa de Prostitución de doña Jesusa
Ventura (Julita)	37 - 41 - 44	Ventura anuncia a gritos que lo han robado. Intenta convencer a su novia Julita para ir a casa de doña Celia. Tras la negativa de su novia, Ventura y Julita hacen el amor en el suelo de un cine de Madrid
Suárez (Pepe-el astilla)	38 - 48	Suárez pasea con su novio por una calle. Suárez y su novio juegan al billar y son detenidos por la policía
Victorita (Pablo)	39 - 46	Victorita visita a su novio Pablo y le dice que ella conseguirá dinero para ayudarlo. Victorita va a casa de Doña Matilde a acostarse con don Mario de la Vega
Doña Matilde	37 - 42B - 46	Doña Matilde toma unas galletas y un café en su habitación, es sorprendida por los gritos de Ventura que anuncia que lo robaron. Doña Matilde lee la carta que trae doña Asunción y la felicita por la suerte de su hija. Doña Matilde lleva a don Mario de la Vega a su habitación para que se acueste con Victorita
Elvira (Tesifonte)	42	La pareja habla sobre los gatos. La chica fuma
Don Leonardo	42A	Don Leonardo se rodea de Padilla y Tesifonte para engalanarse pues dice que tiene una cita con una dama
(Padilla - Tesifonte)		Don Ricardo descubre las losas sacramentales de los veladores del bar y motiva a revolución a toda la clientela del bar, calificando a doña Rosa y su bar: Necrópolis cristiana
Los poetas	42B	
Doña Margoth (vecindario)	45 - 47	La portera encuentra muerta a doña Margoth y todo el vecindario se acerca conmocionado a la casa. Un vecino, el hombre de negro, asume el mando. El juez llega e interroga al vecindario y al hombre de negro sobre los hechos.

♦ Historias y su estructura en el día 7:

Historias	Secuencias	Historia que se narra
Martín Marco	50	Se encuentra detenido en la comisaría junto a Pepe-astilla y Suárez, cuando les ordenan irse pregunta el motivo de la detención
Suárez (Pepe-el astilla)	50	Se encuentra detenido en compañía de su novio sin saber el motivo. El guardia le dice que su madre fue la que se suicidó. Pepe-astilla lo consuela y salen de la Comisaría
El bar	51	El bar se presenta aquí como la síntesis de todas las historias. La cámara hace un recorrido por la mayoría de los personajes que actuaron y por diferentes ángulos del bar.

Se recomienda observar las historias en su contínuum para conocer el significado de las mismas.

Conclusiones en el Nivel Pre-Iconográfico:

- La colmena se presenta como un film en el que co-existen gran cantidad de personajes entre los cuales se reparte el protagonismo de la historia
- En La colmena existen 206 personajes que aparecen en imagen y 6 personajes citados a través del audio
- El espacio es el eje sobre el que se estructura el relato filmico
- En La colmena hay 26 espacios y 48 sub-espacios
- En La colmena, la acción dramática no cumple intenciones teleológicas y se presenta entrelazada como la acción que conduce a varias historias. Debemos considerar la acción narrativa para el análisis
- Por convención se entiende la secuencia en sentido amplio, cubriendo secuencias y sub-secuencias de la misma manera. Por ello, podemos afirmar que La colmena tiene 90 secuencias, incluyendo las sub-secuencias. Pero en sentido literal del término secuencia, observamos 52 secuencias presentes en el film
- En el film se presentan 52 secuencias que se reparten episódicamente por días
- La colmena presenta un manejo lineal del tiempo con algunos entrecruzamientos o insertos de acciones que se apoyan en la simultaneidad y la sucesividad
- El film está dividido en 7 días y 6 noches
- El discurso de La colmena tiene una duración de 1:45:13"
- La semiosis filmica en La colmena, se observa en elementos del vestuario, la ambientación y los decorados en relación con los personajes
- La colmena muestra un gran realismo que se deja ver por una gran cantidad de objetos que ambientan y amueblan las escenas, los decorados y a los personajes, con el objeto de proyectar una cuidadosa observación de la realidad filmica
- La repetición de acciones permiten asegurar que La colmena genera una diégesis fundamentada en la cotidianidad que emula la realidad
- En La colmena se dan acciones con frecuencia iterativa

- En La colmena las acciones generan efectos de simultaneidad narrativa
- La colmena no narra una historia sino que es la historia de muchos sujetos que narran progresivamente su propia historia y que por lo general involucra a otros sujetos como en una extensa red que se teje

Una vez más repetimos, el analista debe crear las asociaciones en la fase de introducción de datos, basándose en la identificación y conocimiento de los códigos que emplea el autor cinematográfico para expresarse. La coincidencia de dichos códigos en el lenguaje, ha permitido que los seres humanos nos comuniquemos y que establezcamos normas similares, valores sociales comunes, pautas de comportamiento, etc., los cuales contribuyen a definir la cultura de un determinado grupo social inmerso en su propia semiosfera.

La lectura de dichos elementos en continuum y su inventario relacional nos permite proseguir el análisis y avanzar hacia el segundo gran interrogante que plantea el *Modelo de Análisis Iconológico*: ¿qué significa todo esto?. Damos paso aquí a la fase de ejecución del modelo y de aplicación del análisis Iconográfico. El aspecto descriptivo cobrará ahora total importancia.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

¹ El dato es curioso pero no queremos excluir la posibilidad de un error tipográfico. Sin embargo, queremos mencionar este dato debido a la imprecisión de términos teniendo en cuenta que si el error fuese querer decir 150 figurantes, seguramente el número entre lo que considera personajes y figurantes es igualmente impreciso. Por otra parte Mario Camus señala que *La colmena* tiene 70 personajes, “si mal no recuerdo”.

IV.2. Nivel Iconográfico

Este nivel nos conduce nuevamente a la aplicación de los tres elementos que tienen que ver con el film. Si bien el nivel Iconográfico plantea cierto énfasis en el análisis del relato en tanto que historia y discurso, es aquí donde cuantificamos y hacemos uso de la estadística descriptiva para explicar el film en tanto que técnica cinematográfica, en tanto que relato en los términos que plantea la Narrativa Audiovisual y finalmente llegar a demostrar en el análisis iconológico, que éste relato puede considerarse síntoma de la cultura que representa.

Lo primero que observaremos serán los datos que se obtienen del análisis en los términos que sugiere la imagen cinematográfica. Como ya hemos dicho, el énfasis en torno a la historia y el discurso cinematográfico, se aplicará aquí a la medición y sumatoria de los elementos que hemos tomado como eje y medida del film, a fin de obtener datos objetivos que nos permitan desvelar la estructura narrativa en el caso de La colmena.

Tomaremos recurrentemente la medida del plano, el tiempo de la secuencia, el tiempo del audio y el tiempo del sonido, y los aplicaremos sobre los componentes de la historia: personajes, espacios, acciones, tiempo. A su vez, observaremos estos elementos en su continuidad discursiva a fin de extraer sus significaciones y confrontarlas con las diversas fuentes literarias a las que pueden remitirnos.

Estructura Narrativa

Los elementos de imagen y sonido se manifiestan y entremezclan en el film para narrar una historia que debe contar entre sus componentes con personajes, espacios, acciones y tiempos. Por ello, encontrar una iconografía en La colmena es un procedimiento que nos

exige separar dichos elementos o al menos comprender en qué forma y medida se encuentran entremezclados para significar, todo ello es un proceso morfológico que nos conduce al hilo de la estructura narrativa del film.

La metodología a emplear exige un procedimiento que descubra cómo se construyen los elementos componentes de la historia narrativa en el texto cinematográfico, por lo que debemos guiarnos por los siguientes elementos en el film:

- El discurso de la cámara en términos de imagen y/o sonido
- El discurso no verbal - de los actores -, en términos de imagen
- El discurso no verbal - de elementos no humanos -, en términos de imagen
- El discurso verbal - del film -.

IV.2.1. *Nivel de la Historia*

IV.2.1.1. Discurso de la cámara en términos de imagen:

- La estética empleada por Mario Camus a través de la cámara pretende semejarse a lo real. Tiene aspiraciones documentales y en sus soluciones estilísticas predomina la transparencia de la cámara¹.
- La colmena tiene 899 planos que, en el *Modelo de Análisis Iconológico*, se pueden observar en su totalidad, por secuencias, por espacios y según los personajes que impliquen
- Respecto a la escala de planos, el autor cinematográfico ha optado por soluciones estilísticas intermedias, que buscan presentar una realidad más cercana al carácter natural y documental. Se trata del realismo expresado gracias al empleo de planos medios y planos de busto. De los 899 planos que tiene La colmena, observamos que 404 son planos de busto y ocupan 35':37" del film y, 339 son planos medios, que ocupan 48':18" del mismo.

- En cuanto a los ángulos de la cámara, se ha optado por planos frontales y las variaciones de picado y contrapicado se presentan como casos poco frecuentes y en cierto punto con inclinaciones leves. Los datos obtenidos a través del *Modelo de Análisis Iconológico*, dan cuenta de 745 planos que se ruedan con ángulo frontal, de un total de 889 planos rodados para mostrar el film. Es decir, un 83,80% del film se presenta en ángulo frontal. Veamos los datos que ofrece el modelo del número de planos que responden a cada clasificación de los ángulos:

Ángulos y número de planos por Espacio

Espacio	Secuencia	Total de Planos	Contrapicado	Contrapicado leve	Frontal	Picado	Picado leve
BAR DE DOÑA ROSA	01A	9			9		
	01B	1			1		
	01C	1			1		
	01D	5			5		
	01E	3			3		
	01F	7			6		1
	01G	13			12		1
	01H	13	6		7		
	01I	34	1		33		
	01J	1			1		
	01K	17			17		
CASA DE FILO	02	25			25		
BILLARES	03	15			11	4	
CASA VICTORITA	04	4			4		
	04A	13	4		8		1
CALLE CASTAÑERA	05	3	1		1		1
CASA DE FILO	06	1			1		
CASA PROSTITUCIÓN	07	9			9		
CALLE -							
CASA PROSTITUCIÓN	07A	1			1		
CASA PROSTITUCIÓN	07B	2	1		1		
	07C	1				1	
PENSIÓN							
DOÑA MATILDE	08	29			28		1
	08A	10			10		
BAR DE DOÑA ROSA	09	7			5	1	1
	09A	6			4	1	1
	09B	4			3	1	
	09C	5			5		
	09D	1			1		
	09E	1			1		

PARQUE	10	1		1		
Espacio	Secuencia	Total de Planos	Contrapicado	Contrapicado leve	Frontal Picado	Picado leve
CASA DOÑA VISI	11	23			23	
SALÓN DE BAILE	12	14			12	1 1
CALLE -						
CASA PROSTITUCIÓN	13	9			9	
MERCERÍA	14	15	1		14	
CASA CELIA	15	4			3	1
	15A	16	1		10	2 3
PENSIÓN						
DOÑA MATILDE	16	12		1	5	3 3
	16A	5		1	2	2
CALLES DE MADRID	17	11			10	1
BAR DE DOÑA ROSA	18	12			11	1
	18A	3			3	
CALLE CASTAÑERA	19	3			2	1
CASA PROSTITUCIÓN	20	9			8	1
	20A	2			1	1
CASA DOÑA VISI	21	4			4	
CASA SUÁREZ	22	4	1		1	2
	22A	3			3	
PARQUE RETIRO	23	10	1		8	1
ARRABAL	24	4			4	
BAR DE DOÑA ROSA	25	9			8	1
	25A	25			24	1
	25B	30	10		19	1
PRENDERÍA	26	21	2		19	
CALLE ENCUENTRO	27	7			7	
CASA CELIA	28	9			9	
SALÓN DE TÉ	29	38			37	1
CASA CELIA	30	10	5		1	3 1
	30A	6			3	3

Espacio	Secuencia	Total de Planos	Contrapicado	Contrapicado leve	Frontal	Picado	Picado leve
BAR DE DOÑA ROSA	31	17			17		
	31A	9			6	3	
	31B	5			5		
	31C	7			3	3	1
SALÓN DE BAILE	32	3			3		
CASA DOÑA VISI	33	18			18		
TEATRO	34	11			3	4	4
CASA PROSTITUCIÓN	35	2			2		
	35A	3			3		
CASA PROSTITUCIÓN	35B	1			1		
	36	23			3	20	
PENSIÓN							
DOÑA MATILDE	37	21			21		
CALLE MALA NOTA	38	1			1		
HOSPITAL	39	19			10	9	
PARQUE DEL OESTE	40	15	1		13	1	
PENSIÓN							
DOÑA MATILDE	41	5			5		
CASA DOÑA VISI	41A	4			4		
BAR DE DOÑA ROSA	42	7			7		
	42A	3			2	1	
	42B	19		2	17		
	42C	28			28		
CASA DE FILO	43	14			14		
CINE	44	6	1		4		1
CASA SUÁREZ	45	14	4		4	6	
PENSIÓN							
DOÑA MATILDE	46	15	7		8		
CASA SUÁREZ	47	36	1	12	23		
BILLARES	48	7			7		
CASA PROSTITUCIÓN	49	6	3			3	
COMISARÍA	50	15			14		1

- Otro aspecto dentro del discurso de la cámara, tiene que ver con el tipo de nexos que emplea el autor para unir un plano con otro. En este caso, *La colmena* deja ver su transparencia y su casi negación a ser relato efectista. Se han empleado sólo dos soluciones de las múltiples posibilidades. Veamos a continuación cómo el *Modelo de Análisis Iconológico*, nos entrega los datos tras una consulta en la que nos interesamos por una contabilidad minuciosa de los planos que han sido unidos mediante corte, fundido o cualquier otra opción que plantee el autor cinematográfico para expresarse y que el analista estime de interés.

Forma del nexo entre planos por espacios				
	Espacio	Total de Planos	Corte	Fundido encadenado
▶	ARRABAL	4	4	
	BAR DE DOÑA ROSA	305	302	3
	BILLARES	22	22	
	CALLE MALA NOTA	1	1	
	CALLE - CASA PROSTITUCIÓN	10	10	
	CALLE CASTAÑERA	6	6	
	CALLES DE MADRID	11	11	
	CASA CELIA	45	45	
	CASA DE FILO	40	40	
	CASA DOÑA VISI	49	49	
	CASA PROSTITUCIÓN	58	55	3
	CASA SUÁREZ	57	57	
	CASA VICTORITA	17	17	
	CINE	6	6	
	COMISARÍA	15	15	
	HOSPITAL	19	19	
	MERCERÍA	15	15	
	PARQUE	1	1	
	PARQUE DEL OESTE	15	15	
	PENSIÓN DOÑA MATILDE	97	96	1
	PRENDERÍA	21	21	
	SALÓN DE BAILE	17	17	
	SALÓN DE TÉ	38	37	1
	TEATRO	11	11	
	CALLE ENCUENTRO	7	7	
	PARQUE RETIRO	10	10	

Consulta del Nexo entre planos, según Espacios

- El autor cinematográfico une los planos mediante corte mayoritariamente. La otra solución estilística planteada es el fundido encadenado del cual sólo hay 8 planos que enlazan la imagen mediante esta modalidad. Una vez más afirmamos que las soluciones estilísticas empleadas por el autor buscan crear una ambientación que evoque la realidad antes que crear una realidad filmica cuya estética prepondere el arte cinematográfico. La cámara sirve a la ambientación.
- Dentro de los movimientos de cámara encontramos que se opta por una gran estaticidad y una fragmentación de la escala ya que las variaciones en ocasiones son tipo reframing. La cámara fija se destaca como la opción mayoritaria, de 899 planos filmados, existen 720 que se realizan como opciones de cámara fija. Los otros movimientos que se contemplan se mezclan constantemente, por lo que observamos panorámicas con zoom y/o travellings y otras mezclas que pretender pasar casi desapercibidas. Se añade a lo anterior este vínculo con lo real gracias a una cámara que se comporta como un observador de aquella realidad que se presenta en los 4 bordes del rectángulo cinematográfico.
- La iluminación que presenta La colmena, se muestra de manera natural, ya que la luz que se observa establece siempre un vínculo con lo real. Se tiene gran cuidado en mostrar la fuente de donde proviene la luz. Así, el predominio de iluminación cenital responde a las razones de una cuidadosa luz de interior que se justifica por la procedencia de la luz justificada por lámparas que penden cenitalmente. Las ventanas ofrecen una luz día natural que siempre se justifica. Se tienen entonces dos tipos procedencia luminosa diferentes que se dejan ver en La colmena justificando la naturaleza lumínica. Mario Camus, director del film, no pretende otra cosa que el naturalismo de la luz y para ello resalta el vínculo que se establece entre la luz y la fuente de donde proviene la misma. Esto no sólo responde a una intención estética apoyada en el naturalismo, también responde a la lógica natural del lenguaje cinético y del lenguaje pictórico.

- En cuanto al espacio fílmico se refiere, recordamos las categorías asumidas: estático fijo, estático móvil, dinámico descriptivo y dinámico expresivo y afirmamos que, en el caso La colmena, las opciones cinéticas se plantean dentro del encuadre contenedor que se entrega a describir la acción a la manera de un observador que permanece casi oculto a los ojos del lector/espectador. Las cifras no pueden ser más elocuentes, en La colmena, el autor cinematográfico presenta 300 planos en los que el encuadre permanece fijo al igual que los personajes que allí habitan, 453 planos corresponden a un espacio estático móvil (cámara fija y actores en movimiento); 121 planos se consideran dinámicos descriptivos y finalmente, 24 planos que se consideran dinámicos expresivos, es decir aquellos en los que el autor implícito dejaría ver su huella a través del movimiento de la cámara en el espacio profílmico.

Otro de los aspectos que el discurso de la cámara nos puede resaltar tiene que ver con la construcción de los componentes del relato: personajes, espacios, acciones, tiempo. Veamos entonces cómo se han planteado en el film:

b. Construcción de los Personajes en términos de Imagen:

El manejo de los personajes, en términos de planos y duración de los mismos, nos destaca cierta importancia en el personaje de Martín Marco. No debemos olvidar que La colmena no presenta un personaje protagonista, sino que reparte el protagonismo en una gran pluralidad de personajes. La síntesis de dicha pluralidad no omite, sin embargo, el destacar a uno de los personajes por encima de los otros, situación que no hace variar la definición de pluralidad de personajes.

El caso de Martín Marco se destaca dentro de la pluralidad de personajes, ya que el primer signo indicial para su análisis lo ofrece la frecuencia de aparición en imagen, que es diaria. Podemos observar 118 planos rodados que nos muestran de una u otra forma

al poeta y escritor en los diferentes ámbitos de su representación. Le sigue Don Leonardo, quien tiene 100 planos que nos dan cuenta de su presencia e importancia en el film.

En este punto del análisis, el *Modelo de Análisis Iconológico*, se explica en los términos de los formularios: "Fotografía" y "Significantes Visuales". El discurso de la cámara toma como base de medición el plano y el tiempo de la secuencia. Estos dos elementos se relacionan con: la iluminación, los ángulos, los movimientos de cámara, la escala de planos, etc.

Personaje más recurrente: se trata aquí de una diferencia que nos podría sugerir e indicar cuál es el personaje principal o protagonista o al menos cuál es el más importante en un momento dado del film. Su recurrencia debe servirnos indicialmente para concluir en este sentido. Veamos cómo se manifiesta dicha recurrencia en el caso de La colmena, para ello vamos a realizar un análisis de los 10 primeros personajes para observar el manejo en términos de imagen. La recurrencia la mediremos en número de planos y su respectivo tiempo de aparición.

PERSONAJES	Total Planos	Tiempo en Imagen
Martín Marco	177	23':51"
Don Leonardo	94	13':48"
Don Ricardo	63	06':14"
Don Mario de la Vega	46	06':36"
Tesifonte	57	08':50"
Ventura	55	09':11"
Victorita	71	08':59"
Doña Matilde	61	06':25"
Julita	58	10':35"
Doña Rosa	35	04':51"
Doña Jesusa	7	02':02"

Formulario: Tiempo y promedio personajes.

La recurrencia la determinamos teniendo en cuenta que en la película se han rodado 899 planos que se muestran en 1h:44':15". Debemos tener en cuenta esta relación con cada uno de los datos obtenidos para los personajes. Aplicando una regla de tres, podemos considerar el porcentaje de aparición o su recurrencia en términos de imagen:

Importancia del personaje según su aparición en imagen:

Personaje	Planos	Tiempo total	Porcentaje
Martín Marco	177	23':51"	19,68%
Victorita	71	08':59"	7,89%
Don Ricardo	63	06':14"	7,08%
Don Leonardo	94	13':48"	10,45%
Dña Matilde	61	06':25"	6,86%
Julita	58	10':35"	6,52%
Tesifonte	57	08':50"	6,41%
Ventura	55	09':11"	6,18%
Don Mario de la Vega	46	06':36"	5,17%
Dña Rosa	35	04':51"	3,93%
Dña Jesusa	7	02':02"	0,78%

Vemos que la relación observada nos determina una naturaleza bastante homogénea en los términos en que se ha manejado la aparición o recurrencia de imagen de los personajes en La colmena. Consideramos que existe un caso de importancia en Martín Marco, quien se aleja notoriamente de los demás personajes en términos de aparición. Su recurrencia es mayor. Este caso nos pone en aviso para detectar otros signos en torno a dicho personaje, sin embargo, su aparición del 20% no es tan determinante como para

afirmar que exista un marcado protagonismo de éste personaje en la película. Quizás podemos contemplar la posibilidad de señalar a Martín Marco como conductor pero no como protagonista. El protagonismo - al menos en términos del manejo de la imagen -, se encuentra repartido de manera más o menos homogénea, en una pluralidad de personajes que hablan de la posguerra.

c. Construcción del Espacio:

Respecto a los espacios podemos señalar que el bar de doña Rosa se presenta como el espacio más recurrente. Así, de los 889 planos del film, vemos que a éste espacio se han dedicado 305 planos y por tanto, es el eje que estructura el film. El café es como dijo Mario Camus, "el aglutinante del film". Su frecuencia diaria y el número de personajes que por allí pasan nos muestra su importancia. Tengamos en cuenta además, la importancia estructural de una frecuencia de aparición en imagen diaria y, en otro orden de importancia, destacamos que este espacio abre y cierra el film.

La importancia del espacio en términos iconográficos la destaca, además, el conjunto de elementos que acentúan el realismo del film. Personajes y objetos que significan se reúnen en los espacios para producir significados. Consideramos que el principal interés en el caso de La colmena se centra en los significados culturales que allí se expresan más que en el inventario o la descripción de los mismos, por ello dejamos éste ítem para profundizar sobre él en el nivel **Iconológico** del análisis.

d. Las Acciones en el caso de La colmena:

En La colmena podemos entrever acciones que se repiten sucesivamente y simultáneamente. Algunos ejemplos de ello serían:

Acciones con frecuencia Singulativa Múltiple:

- Martín Marco duerme en la casa de prostitución de Jesusa. Su acción ocurre prácticamente todos los días. El día 1 nos lo muestra la imagen. El día 2 se encuentra con el policía y explica verbalmente que duerme allí. El día 3 lo tenemos en imagen y sonido, dispuesto a obtener cama para dormir allí. Además Jesusa anticipa que al día siguiente puede ir a cualquier hora. El día 4 no aparece pero nos lo han anticipado de manera verbal previamente. El día 5 duerme en el prostíbulo, junto a Purita. El día 6 es detenido en el prostíbulo. La frecuencia de esta acción es múltiple y nos representa lo habitual y acostumbrado dentro de la cotidianidad y forma de vida del personaje Martín Marco.
- Purita, una de las prostitutas, lee novelas Pueyo en sus ratos de descanso o entre cliente y cliente. Aquí se nos caracteriza a este personaje mediante la presentación repetitiva de una acción. De esta manera podemos considerar habitual dicha actuación e introducir este elemento como signo de la cotidianidad y de los hábitos e incluso costumbres de Purita.

Acciones de frecuencia única o singulativa:

- Martín Marco hace la cola de auxilio social para comer el jueves santo. Esta secuencia, al igual que muchas otras cuya aparición es única y generadora de un concepto o idea que el autor transmite, dan cuenta de éste tipo de acción en el film. Veamos por ejemplo otro ejemplo de frecuencia única:
- Doña Matilde visita a Victorita en la prendería. Es una acción única y en función de la diégesis. El personaje se desplaza al lugar a entrevistarse con Victorita, en función de transmitirle sus intenciones comerciales. La aparición del personaje en éste espacio es única.

Acciones Simultáneas:

- Todas las acciones ocurridas en el bar de doña Rosa pueden evaluarse como ejemplificadoras de la simultaneidad. Así, mientras don Ibrahim dice su discurso a los poetas, don Leonardo y Padilla hablan sobre los cigarrillos. Vemos que el discurso de don Ibrahim se ha interrumpido y que se retoma luego, más adelante, justo en el momento de terminar
- Otro ejemplo de simultaneidad - mediante el montaje -, lo tenemos con las detenciones de Suárez y Pepe-astilla, por un lado y Martín Marco, por otro. Gracias al montaje paralelo vemos estas dos acciones como si ocurrieran en un mismo tiempo, simultáneamente pero en dos espacios diferentes.

Peso de la acción:

El peso de la acción lo medimos tomando como base las historias que se ruedan. Una gran fragmentación de las secuencias por una parte y una gran variedad de historias, dan cuenta de un film que se aleja de la acción teleológica y que se aleja de la acción aristotélica. En La colmena, no encontramos una acción central que, dirigida por un personaje, conduzca la historia. Los términos dramáticos no presentan una línea teleológica ni un planteamiento homogéneo, mientras que la estructura narrativa se presenta cargada de historias que se narran progresivamente a lo largo del relato. La colmena presenta una pluralidad de personajes que nos muestran sus historias, constituyendo particularidades diferentes que se pueden considerar historias de sujeto plural. Decir que una u otra tiene más importancia por el número de planos que se rueden o por el tiempo que se le dedique a mostrar cada secuencia, no es una medida válida. Sin embargo, es orientativo que las historias que se cuentan vinculan directamente al personaje. Tengamos presente que el personaje aparece para actuar y narrar, y en esa medida podemos ver una relación entre el número de veces que aparece para poder contarnos su historia. No obstante, el análisis Iconográfico nos plantea

presentar aquí las diversas historias en su *continuum* narrativo para observarlas y analizarlas posteriormente en términos de cultura.

Pensemos en términos de la acción, por ejemplo, cuántas veces aparece Martín Marco para contarnos su historia de poeta y escritor venido a menos, sin dinero, comiendo y vistiéndose a expensas de su cuñado y durmiendo en un prostíbulo gracias a la caridad de la dueña. La historia de éste hombre en términos dramáticos, sólo toma un giro cuando recibe 100 pesetas regalo de una antigua amiga. Su historia continúa con un pequeño romance con Purita una prostituta con la que duerme una noche y finalmente, sin explicaciones y con grandes elipsis narrativas, vemos que va a parar a la cárcel. De allí saldrá libre poco después sin conocer los motivos de su detención. Realmente, ¿es vinculante el número de apariciones del personaje, respecto a la historia que se narra?. Pensamos que no; el discurso de la cámara en términos de la presencia del actor no influye en la acción.

Es más importante ver cómo la acción se hace discurso y construye una retórica narrativa, gracias a la actuación de los personajes, o a la presencia sucesiva de otras acciones mediante el montaje y para ello procedemos a una visualización a través de la interfaz correspondiente en el *Modelo de Análisis Iconológico*. Un ejemplo de ello, lo puede observar el lector en el análisis que realizamos al final de la tesis.

e. Estructura Temporal:

Una forma de ver el escenario temporal en La colmena se plantea mediante la cantidad de sub-espacios que se rodaron creando una realidad diurna o nocturna, o si se diera el caso, realizando cambios temporales o transiciones del día a la noche. En La colmena, hemos observado que 22 secuencias (en el sentido generalizado que hemos aclarado antes. Recordemos que contamos con un total de 90), se rodaron creando un ambiente

temporal de nocturnidad y 66 creando una temporalidad diurna. Es importante destacar que una secuencia, la Nº 17, crea una transición del día a la noche en su interior, sirviendo a la diégesis temporal de este modo.

El tiempo en La colmena lo podemos observar como la construcción que se hace en términos de la historia y en los del discurso. El autor cinematográfico nos muestra desde la diégesis, un manejo del tiempo centrado en una historia - prácticamente - diurna, que ocurre durante la Semana Santa de 1943. El discurso de la cámara nos deja ver una estructura segmentada por días y que emplea 7 días con sus noches, para ser narrada. En términos generales, el discurso cinematográfico nos habla de una duración de 1:45':13" para narrar La colmena. Remitimos nuevamente la lectura de lo temporal al discurso de la imagen en tanto que discurso del actor-personaje o de la semiótica misma de los objetos que aparecen en el film para hablarnos del tiempo que se construye en La colmena.

Propiedades del significante discursivo en relación con el tiempo:

Orden: Lineal siguiendo la cronología propia de la ordenación de la realidad: el día precede a la noche y la lógica conectiva se ordena de manera sucesiva con nexos entre planos determinados por el corte. Se identifican segmentos textuales que tienen comportamientos diferentes debido al entrecruzamiento e insertos de imágenes. Los nexos así relacionados e identificados se analizarán posteriormente en la fase iconográfica donde observaremos los significados que se producen en este y otros casos.

Duración: la duración total del film, según los datos de sumatoria que arroja el *Modelo de Análisis Iconológico*, es de 1:45':13". Otro aspecto a tener en cuenta en la pre-iconografía es la duración por segmentos superiores a la secuencia como son los episodios. En el caso de La colmena observamos episodios estructurados por días que

inician en la mañana y concluyen en la noche. La historia se narra en el transcurso de una Semana Santa que, según datos ratificamos tanto con los significantes visuales como auditivos, corresponde a la Semana Santa de 1943.

Respecto a la duración, merece la pena observar los tiempos que se dedicaron por día para construir la historia episódica y el promedio que corresponde a cada día, con lo que determinamos y destacamos como índice de la estructura temporal, el día 6. A continuación presentamos la tabla sobre la que nos basamos para destacar la importancia de este día:

Día	Secuencias	Tiempo	Promedio
0	2	0:02':40"	2,53%
1	21	0:19':07"	18,17%
2	12	0:14':36"	13,88%
3	11	0:13':11"	12,53%
4	8	0:10':30"	9,98%
5	16	0:19':28"	18,50%
6	18	0:22':29"	21,37%
7	2	0:03':12"	3,04%
Total	90	1:45':13"	100%

El lugar al que más tiempo en tanto que magnitud de lo narrado, se le dedicó, fue al bar de doña Rosa, el cual debe considerarse un espacio de importancia dentro de la estructura temporal. La duración total del tiempo dedicado a representar las historias que suceden en el bar de doña Rosa es de 32':28".

Finalmente, corresponde al analista indagar - en el análisis Iconográfico - si en La colmena se manifiesta a través de la duración entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, una estructura que quiere semejarse a lo real. Desde el punto de vista del discurso también se plantea una necesidad de observar los manejos elípticos que se presentan especialmente en el día 6. Conviene también observar las acciones que se

representan en el bar de doña Rosa, donde se activan diferentes raccords (de mirada, espacial, ambiental, temporal, de la acción, etc.), pero además observar que en el caso de La colmena, la representación de la acción, produce narración.

Frecuencia: La frecuencia de las acciones nos señala que la película muestra representaciones de lo real equivalentes a la cotidianidad de los personajes, mediante la repetición de las acciones. El empleo de acciones que se repiten casi de manera idéntica conducen al lector/espectador a ver en el film la cotidianidad temporal como un elemento discursivo que añade realismo al film. Es importante que el analista considere esta afirmación como indicadora del camino que debe seguir dentro del análisis Iconográfico.

IV.2.1.2. El discurso no verbal en términos de imagen:

Contemplamos dos aspectos: por un lado la importancia del hombre como signo dentro del film. El hombre tiene la capacidad de significar en tanto que actor/personaje. El discurso del actor nos sitúa en ver su actuación como signo que se expresa mediante sus gestos, su posición corporal, su tono de voz, etc., en una sola palabra mediante los códigos sociales que emplea y que nosotros reconocemos como convención connatural en la especie humana pero con variaciones culturales.

Por otra parte encontramos todos los elementos que observamos en un film y que agregan significación al relato cinematográfico. La capacidad de significación de los elementos no verbales tanto los que tienen que ver con el hombre como aquellos que no tienen que ver con lo humano sino con lo social, nos obliga a recordar la triple dimensión del signo - icono, índice y símbolo - estudiando la relación que existe con su designata.

La riqueza del discurso no verbal se centra en la capacidad de significación que tienen la mayoría de los elementos que observamos en el film tanto por su valor intrínseco como por su valor posicional y finalmente por su capacidad signica - producen nuevos significados -, dentro del contexto que se representa y en el que interactúan.

Un inventario de dichos elementos se ha realizado como un primer paso del *Modelo de Análisis Iconológico*, en la fase de introducción de datos, de los que hemos presentado algunos listados en el análisis Iconográfico, bajo los títulos de "Ejes y personajes", "Decorados" y "Ambientación", entre otros. Entonces, agrupando los signos que hemos incluido en la tabla "Significantes Visuales" podemos hablar de categorías cinematográficas que significan gracias al conjunto de signos agrupados para producir un sentido que se identifica con elementos que remiten a la cultura que se refleja en el film.

Este es el caso de signos que representan el vestuario, la ambientación, y de un conjunto de elementos que constituyen el film y que observamos gracias a la capacidad narrativa de la imagen filmica y a la metodología que empleamos. Asumimos aquí la evidencia de aquello que se encuentra en el recuadro filmico como connatural al mundo creado por el autor - de éste y no otro relato audiovisual -.

- El discurso del actor/personaje:

La actuación del personaje es la categoría que hemos introducido en el formulario "Significantes Visuales" para detectar y relacionar la capacidad signica del actor con los elementos correspondientes de la historia. Cada actor/personaje tiene actuaciones peculiares de acuerdo con el papel que representa pero también con su forma particular de actuar y con los códigos sociales que se manifiestan en la historia y de los cuales él es un transmisor, reproductor, imitador o simplemente un re-creador.

IV.2.1.3. El discurso de todos los elementos no humanos portadores de significación:

Esta parte del análisis Iconográfico tiene que ver con la expresividad de los elementos que significan en un film. En la semiosfera creada participan tanto los personajes como los espacios, las acciones y el tiempo. Pero también todos y cada uno de los elementos que los acompañan para construir un mundo posible en ese film.

Los aspectos de construcción del discurso no verbal, dentro de la iconografía tienen que ver con los iconos y simbolismos que se representan en el film, los objetos de atrezzo, mobiliario, decorados, ambientación, y vestuario, entre otros. Por ello, aproximarnos a una iconografía que de cuenta, por ejemplo, del vestuario de una época o un período determinado, significa relacionarnos con una gama de elementos que tienen que ver con los personajes, pero también con la acción, el espacio, el tiempo, los significados y en general con una serie de valores y elementos - condicionantes en ciertos casos -, que se amalgaman para construir conjuntamente un significado con imágenes y palabras.

a. Iconografía de los Objetos:

En el caso de La colmena se presentan objetos que se agrupan en la categoría que lleva dicho nombre y que podemos observar en el formulario "Significantes Visuales". Los objetos, tienen que ver tanto con los elementos de atrezzo como con los del mobiliario, que se agruparon y asociaron respectivamente en la fase de introducción de datos.

Observando el vasto conjunto de objetos que se muestran en el film La colmena, podemos sacar ciertas conclusiones pertinentes en relación con la iconografía que aspira a configurar la semiosfera de la sociedad española de la posguerra:

- El uso y exhibición de fotografías en el caso de La colmena es un elemento que sirve como identificador de actitudes, creencias e incluso roles asumidos por los personajes
- Existen elementos icónicos como fotografías en blanco y negro que se asocian con el entorno familiar de los personajes en los que se encuentran dichos elementos icónicos. Tal es el caso de las fotografías de familia en casa de Filo o la foto de Filo en casa de doña Visi o la de un joven soldado en el comedor de Jesusa y que nos sirve como índice que permite rastrear la relación filial, además de ofrecer una referencia de la guerra civil española
- Se observan elementos icónicos como fotografías en blanco y negro que nos hablan de personajes que pertenecen a la cultura de posguerra en tanto que remiten a la actualidad histórica y que se observan como objetos decorativos exhibidos en las paredes de las casas, y que se asumen semiológicamente, en tanto que indicadores de actitudes y valores de los personajes y, como símbolos de la época que representan. Tal es el caso de las fotografías del canciller del III Reich Adolfo Hitler, el Papa Pío XII y la imagen fotográfica del General Franco en la portada de una revista que tiene Tesifonte Ovejero en sus manos.

La fotografía de Adolfo Hitler. Recordemos que el período de la Segunda Guerra Mundial se corresponde en parte con el de la posguerra española y que el tiempo de la diégesis en el caso de La colmena, la Semana Santa de 1943, nos sitúa en un momento histórico dentro del conflicto bélico. La fotografía de Adolfo Hitler cumple su función indicial en el despachito de doña Rosa y sirve como símbolo de la época de posguerra española, así como icono que nos permite definir una actitud de aceptación y entendimiento del personaje de doña Rosa con dicho personaje histórico.

- Existen elementos que hablan de las creencias de los personajes como por ejemplo la estampa del Sagrado Corazón de Jesús que se coloca en las puertas de las casas

- Los objetos que se encuentran y amueblan La colmena nos hablan de manera real de la cultura de posguerra y de la España de aquella época. No se exhibe un derroche de elementos que correspondan a los grandes avances tecnológicos ni científicos, pero sí se puede observar con ánimos de valoración documental la exhibición de diversos elementos e incluso la ausencia de otros, que representan dicha época.

Si bien el siglo XX, trae consigo la invención y consecuente generalización de la electricidad en el entorno urbano y rural, los avances en telecomunicaciones con la aparición del teléfono o la radio (1894), dentro de los principales elementos que corresponden al uso doméstico, la introducción del diseño industrial que añade el concepto de distinción visual en los productos; el incremento de electrodomésticos, que como la nevera se convirtieron en artefactos indispensables en todo hogar.

Debemos destacar dentro de la presente iconografía y para el caso de La colmena, la presencia de objetos de uso cotidiano en el entorno doméstico y familiar como por ejemplo la máquina de coser de pedal que emplea Filo, la radio, la nevera en el comedor de doña Matilde, los muebles, las peinadoras de madera de estilo clásico muy propias de los años 40, la cama de doña Visi, la máquina de picadura de don Roque, el papel de fumar y la picadura en sobres, los coches, las bicicletas, etc.

Todos los elementos que se encuentran en la película tienen aspiraciones de convertirse en documentos que reflejen el entorno objetual con el que se relacionan los miembros de la sociedad española de los años 40. Hablar de una iconografía de la posguerra comprende la necesaria referencia a todos estos elementos en su totalidad como signos que pertenecen a dicha época. Es relevante para nosotros el hecho de que los signos que conforman la posguerra configuran, - aunque no en su totalidad -, la semiosfera que este autor cinematográfico ha creado para mostrarnos la sociedad española de posguerra

Pero también encontramos otros elementos propios de dicha época y que demuestran su capacidad documental con gran realismo, como aquellos que designan usos dentro de la actividad comercial del bar como puede ser la caja registradora, las mesas con veladores de mármol que se usaron gracias a la durabilidad y resistencia de dichos materiales, los muebles del bar, el piano y el violín, el bolígrafo que usa doña Rosa (invento muy evocador de dicha época en la que el búlgaro Ladislao Biro patenta el bolígrafo de tinta y rápidamente se pasa de la pluma al nuevo artilugio), y los cuadernos de contabilidad, entre otros objetos que son copia fiel de elementos pertenecientes a los años 40.

La iconografía de los años 40 se amplía entonces con la inclusión de aquellos objetos con los que se relaciona el individuo - miembro de este grupo social que conforma el período de la posguerra española -, pero también con aquellos objetos que porta él mismo, como en el caso del vestuario - el cual incluye los complementos y accesorios *típicos que varían con cada época* -. Veamos entonces aquellos elementos que ayudan a enriquecer nuestra iconografía en tanto que elementos del discurso no verbal y que se integran en el film como objetos del vestuario que definen una moda.

b. Iconografía del Vestuario:

Los significados que se construyen en términos del vestuario demuestran que el autor cinematográfico asume una posición frente a lo que constituye un código social - teniendo en cuenta que el vestuario puede considerarse un elemento de significación, básico dentro de la cultura y una categoría signica dentro de las artes escénicas -.

También podemos ver en el vestuario la posición asumida respecto a la moda de un grupo de cuya entidad socio-cultural el film pretende hacer eco. Consideramos que en el caso de La colmena, dicha posición muestra de manera fiel los cánones vigentes durante

la posguerra; establecidos para la moda y el vestuario de la España de los años 40 y los cuales se pueden constatar a través de las fuentes literarias que nos documentan al respecto.

La doble funcionalidad del vestido como prenda de vestir y como signo que comunica significados se puede ver en las imágenes del film y es en esta medida que su homogeneidad y literalidad visual, nos permiten construir una semiosfera propia y observar un patrón que da cuenta de una moda.

Sin embargo, no olvidemos que el análisis tanto del vestuario como de cada uno de los elementos que se presentan en el film van acompañados también de la palabra que ayuda a definirlos o que nos orienta en su definición y demarcación. No obstante, en este caso seguiremos procediendo mediante los términos que nos facilita la imagen para posteriormente reconsiderar los términos que la palabra agrega al vestuario.

El vestuario, ya se sabe, descansa sobre códigos y convenciones, por lo que a continuación analizaremos, en el caso de La colmena, cuáles eran los términos aceptados, rechazados y cuál el aspecto fronterizo que desvela el film y que nosotros asumimos como signos pertenecientes a esa cultura.

La moda femenina latente en La colmena:

Intentamos construir este apartado bajo los términos de la recurrencia de los elementos que significan el vestuario en el caso de La colmena. Para ello, simplemente procedemos observando los elementos comunes dentro de los diferentes personajes y a continuación observando aquellos que puedan ser recurrentes para algunos de los personajes. De este modo damos validez a aquello que observemos mediante semejanzas y diferencias, caminos por los que la lógica ofrece sus resultados.

En primer término debemos tener en cuenta que el vestuario - en tanto que cumple una función básica del hombre -, también tiene **elementos condicionantes** que nos obligan a considerar su valor como signo indicador de ciertos parámetros generales y que deben responder tanto a la lógica conectiva como a la lógica de significación cultural basada en los patrones que rigen los hechos humanos. Factores a considerar:

- **El Tiempo:** Los factores temporales condicionan el vestuario de diversas maneras. En La colmena se deben considerar dos elementos: la estación y la festividad religiosa. La historia se desarrolla durante el invierno de 1943 y en segundo lugar, la acción sucede durante la Semana Santa del mismo año. El vestuario entonces se encuentra condicionado por elementos propios de la historia. Su dimensión indicial nos obliga a contemplar como algo más lógico el hecho de que los personajes lleven abrigo o usen trajes especiales para simbolizar dicha festividad, pues la historia así lo exige. La aceptación o no de dichos factores temporales, también serán relevantes para construir el significado del vestuario
- **El espacio:** existen convenciones sociales que responden a la etiqueta y estética de una época y que determinan atuendos diferentes según el espacio en el que se habite. Así, en el caso de La colmena, los espacios deben considerarse según sean privados o públicos. Separamos entonces el vestuario de los personajes en su hábitat privado o más íntimo como es el relacionado con su vivienda, del vestuario que tiene que ver con aquellos espacios que lo ubican dentro de un ámbito social o laboral. El uso que se haga del vestuario dentro de los diferentes ámbitos será significativo para la construcción de la iconografía que nos hable de una moda de posguerra
- **La acción:** El vestuario también se encuentra condicionado por las acciones que realicen los personajes. En esta medida, el vestuario de un personaje puede modificarse si se quiere destacar la importancia que tiene la acción en la representación de dicho personaje.

- **El personaje:** El personaje mismo, su propia personalidad también es un condicionante. Aquí cabe una analogía para explicar dicha lógica: está claro que el vestuario de una mujer como Purita, cuyo papel de prostituta la condiciona, no tiene que ser del todo atrevido, tampoco ha de ser demasiado discreto. Sin embargo, la personalidad de esta personaje en La colmena, se nos desvela mediante actitudes discretas y con cierto recato e incluso aire romántico. Elementos éstos que observamos gracias al contraste que ofrece el personaje de La Uruguaya. El vestuario en este caso se encuentra condicionado por un cúmulo de características de la personalidad de esta chica que viene de un pueblo de España y que lee novelas Pueyo y lleva un chal acompañando su poca ropa - color beige-, que le sirve para ejercer como prostituta.
- **Aspectos socioculturales:** También existen condicionantes socio-culturales que por lo general, tienen que ver con la acción pero que también pueden relacionarse con un espacio, con el tiempo, etc.. En una palabra, se amalgaman factores que remiten necesariamente a un aspecto más sociológico o socio-económico, que psicológico. Aquí podemos entender situaciones que reflejan mediante el vestuario, *connotaciones diferentes en torno a ideas similares, como por ejemplo, la pobreza y distinción de un personaje, frente a la pobreza y el abandono del otro.*

Los elementos condicionantes del vestuario, son los que determinan nuestra frontera o línea imaginaria que encierra la semiosfera del vestuario de la España de Posguerra. Se conforma entonces un núcleo articulado que no permite variantes, es decir, los elementos que son condicionantes nos marcan aquello que es propio de este film para su expresión.

Definición del vestuario femenino básico en términos Iconográficos:

Habría que considerar nuestra definición del vestuario separando los sexos. Así, el vestuario femenino en La colmena está compuesto de:

- Vestido generalmente de un solo color, acompañado por chaqueta de punto en tonos oscuros. Es frecuente ver las mujeres con vestido en color negro o gris marengo
- Falda y blusa acompañada de chaqueta de punto, como vestido ideal de las más jóvenes
- La altura de los vestidos se encuentra en la mayoría de los personajes femeninos, indistintamente de su edad o cualquier otra condición, sobre la rodilla
- La mujer en ámbitos públicos acompaña su vestido de un abrigo y de un bolso como accesorio que confiere elegancia y distinción
- El uso de zapatos de tacón y con plataforma se destaca como elemento recurrente de moda
- Como complemento del vestuario femenino se observa el uso de un alfiler o una medalla que destaque como ornamento. Destacamos la medalla de las niñas de María o cualquier imagen religiosa
- En ambientes familiares o íntimos, el vestuario va acompañado de una chaqueta de punto, destacando de este modo la influencia que ejerce el factor ambiental

Veamos también los aspectos que son especiales para ciertos individuos en particular:

- El vestuario de doña Visi consiste en un hábito de San José, vestido austero y de corte recto, color marrón oscuro, acompañado de una medalla que pende del lado izquierdo. Durante la posguerra fue frecuente el uso de dichos hábitos con lo que además de solucionar el problema de la escasez y carestía de los textiles, se contribuía a reflejar una imagen de cara a la práctica religiosa en la que se había refugiado el pueblo español

- El uso de mantilla con peineta alta y trajes oscuros acentuando el carácter reverencial y religioso que tiene la Semana Santa, se destaca en el vestuario de dos personajes: Julita y Filo. A su vez, es común ver en el bar de doña Rosa, clientes en el día Jueves Santo, vistiendo mantilla y peineta.

En el caso de las mujeres vemos cómo el autor cinematográfico complementa la iconografía de la posguerra mostrando además del vestuario arriba descrito, un tipo de peinado con características específicas que reflejan los años 40. El peinado "Arriba España", y los peinados en los que se destaca la ondulación permanente se ven reflejados en los personajes femeninos de La colmena. Veamos como ejemplo el peinado de una de las extras que se encuentran como clientes del bar de doña Rosa y que muestra un tipo de peinado que veremos en varios personajes femeninos.

Ejemplo de uno de los peinados que se exhiben en La colmena y que caracterizan la moda de aquella época:

Definición del vestuario masculino básico en La colmena:

- Los hombres visten traje de tres piezas. Chaqueta cruzada, tipo Blazer, chaleco que hace juego, corbata y bufanda
- La escasez en los textiles, por un lado y las condiciones económicas de la posguerra, por otro, determinaron como uso habitual en el vestuario - y en ciertos núcleos económicos desfavorecidos -, el voltear la chaqueta de revés para aprovechar doblemente el paño. De este modo, los hombres que giraban la chaqueta, se veían delatados por el cambio del lado del bolsillo de la chaqueta. Así se identifica este caso en el vestuario de Martín Marco que lleva su chaqueta con el bolsillo en el lado

derecho en lugar del izquierdo como corresponde al corte ya tradicional en occidente, de esta prenda

- El uso de abrigos y sombreros forma parte del vestuario masculino indispensable para insertarse en los parámetros del saber vestir. Sin embargo debemos destacar el caso del sombrero en términos de la imagen se muestra en contraste con la boina o con la ausencia del mismo. Mientras el sombrero confiere distinción, la boina puede presentarse como un elemento que manifieste informalidad o una estética que se aleja de los términos generales antes indicados. La boina, como elemento de menor jerarquía dentro de los complementos que cubren la cabeza, es de uso generalizado en España e incluso se lleva en casa como un elemento que protege del frío

La configuración de la iconografía que obtenemos a través del film La colmena, no estaría completa si olvidáramos los signos lingüísticos que nos ayudan a definir los términos de la comunicación entre la propuesta del autor cinematográfico: el film y, el lector/espectador. Veamos entonces, qué elementos definen nuevos signos o re-definen los ya planteados, gracias al discurso verbal proferido por los actores a través de diálogos, monólogos y voces; como por otras instancias de la enunciación como en el caso del narrador en off.

IV.2.1.4. El discurso verbal y el sonido

El análisis Iconográfico hemos dicho, contempla la construcción de los elementos que conforman el film en tanto historia, es decir, la construcción de los personajes, el espacio, la acción y el tiempo, en términos de la descripción del film. Pero también contempla la construcción de los significados del film. En esa medida la iconografía tiene que dar cuenta no sólo del relato en sí mismo, sino de todos aquellos elementos que conforman una semiosfera y que construyen los significados del film.

El discurso verbal y del sonido, en esta parte tiene varias funciones que atender dentro del film, pero principalmente, la función de las palabras en el cine se pueden definir según diversos usos que conviene tener en cuenta:

- Las palabras y/o el sonido unen los tiempos muertos
- Explican los flashbacks
- Explican las simultaneidades
- Creanseudorrelaciones temporales o causales
- Aportan matices, perfiles y detalles conceptuales, que no pueden aportar las imágenes

En el caso de La colmena, el *Modelo de Análisis Iconológico*, nos permite observar en el formulario del "Discurso", el continuum dialógico de cada personaje y en esa medida podemos atribuir las características pertinentes a las palabras de los personajes en un contexto dado o en una acción determinada o simplemente ante una actitud asumida o un comportamiento manifiesto.

La estructura narrativa comprende, habíamos dicho, el separar y determinar los términos que sirven para contar una historia teniendo en cuenta tanto el discurso de la cámara como el discurso no verbal y el discurso verbal. Vemos que los datos obtenidos en La colmena, pasados a través de este triple tamiz permiten desvelar la forma como se construyó la semiosfera del film con el apoyo de la Narrativa Audiovisual.

Veamos en primer término lo que observamos en el continuum diegético que se extrae del *Modelo de Análisis Iconológico*, y que nos permite el análisis actual:

- Las palabras en La colmena narran hechos culturales

- Las palabras en La colmena aclaran los significados y la valoración que hacen los personajes dentro de la posguerra de aquello que culturalmente y socialmente es permitido o no
- Las palabras en La colmena nos aclaran las actitudes y comportamientos de los personajes
- Las palabras en La colmena, mediante la opinion, tienden a crear definiciones culturales
- Las opiniones de los personajes dejan ver las actitudes de los mismos
- Las palabras en La colmena cumplen una función fáctica
- Las palabras en La colmena crean un escenario alternativo en el que el personaje se proyecta. Las palabras crean otra realidad menos dramática para el personaje de La colmena. (Ver casos: Purita y Martín Marco; Julita y su madre; Todo lo que habla don Leonardo, normalmente intenta crear un escenario proyectivo de sí mismo.

En esta medida del análisis cabe preguntarse si el vestuario se encuentra definido o re-definido mediante la palabra, en el caso de La colmena. Consideramos que el vestuario ha sido definido mayoritariamente mediante los significantes que tienen que ver con la imagen y que existe una calificación que nos permite valorar lo que los personajes consideran vestir bien o vestir mal en el espacio filmico de La colmena. Dicha calificación se entiende en un sentido amplio y abarca no sólo el vestuario sino lo que se considera el hombre de la posguerra.

Ejemplifiquemos esto con la forma como el hombre de negro habla de un hombre que se encontró en las escaleras.

"...últimamente me he encontrado en las escaleras con un hombre, parecía desconfiado y miraba raro ... sin abrigo, sin sombrero. 30 o treinta y tantos..."

La palabra nos reafirma la condición del prototipo humano que se estila en la posguerra y se refuerza con la intervención de Filo, quien agrega:

"... no anda bien de dinero y por eso no lleva abrigo ni sombrero"

Las dos funciones de la palabra aparecen aquí expuestas. Mientras por un lado, el hombre de negro nos define lo que se considera un sospechoso mencionando dos elementos del vestuario. Por otra parte, Filo aclara a los personajes del film, el motivo real de la ausencia de estos dos elementos del vestuario de la época, en Martín Marco.

Otro elemento del vestuario que se destaca en La colmena, se relaciona también con el vestuario masculino. Don Leonardo pide a Tesifonte que le limpie el cuello de su camisa porque está sucio. Para ello emplea goma de borrar y señala: "el cuello duro tiene que quedar...". Aunque su frase no es concluyente sino que se refuerza más con su gesto, podemos entender que el uso del cuello duro forma parte de las características de uso y porte de la ropa de caballeros.

Manejo de la Imagen y el Sonido Fílmicos:

Aparece aquí el conjunto que conforma la Narrativa Audiovisual: imagen y sonido se entrecruzan para contar historias y para construir el discurso. Dicha construcción se basa también en la observación de la significación que surge en el cruce de los elementos mismos que componen la semiosis fílmica. En pocas palabras, en este apartado, establecemos la forma como el autor cinematográfico nos habla en términos de imagen cinematográfica

Recordemos aquí la diferencia que establecen Casetti y Di Chio, cuando hablan de los códigos cinematográficos y los códigos fílmicos², para explicar que el film nace del

entrecruzamiento de unos y otros. La diferencia que plantean estos autores se fundamenta en que los unos, "son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico" y los otros, - los llamados filmicos -, "no están de hecho relacionados con el cine en cuanto tal y pueden manifestarse también en su exterior... se consideran realidad cinematográfica sólo en cuanto están presentes en esta o aquella película".

IV.2.2. Conclusiones en el Nivel Iconográfico:

Conclusiones Sobre Los Componentes Cinematográficos:

Las soluciones estilísticas asumidas por el autor cinematográfico definen el tipo de film que se ha creado y los elementos de la historia son dados a conocer mediante soluciones intermedias que buscan crear un equilibrio entre los elementos a fin de no dar mayor protagonismo ni a los aspectos filmicos ni a los del relato. El protagonismo de La colmena se centra en la multiplicidad de elementos que hablan de la cultura de la posguerra. En el caso de La colmena se pueden observar los siguientes resultados:

1. Escala de planos empleada. Recurrencia en términos de planos: El uso de soluciones intermedias como el plano medio o el plano de busto para mostrar a los personajes en sus actuaciones, dan cuenta de una línea homogénea que pretende acercarse al realismo visual y a la transparencia de la cámara cinematográfica
2. Manejo del espacio en función del encuadre cinematográfico y su recurrencia
3. Nexos entre planos y su recurrencia
4. Iluminación empleada
5. Análisis del montaje en términos textuales

Peso de la imagen

Uno de los primeros indicadores del peso que pueda tener la imagen en el interior de un film, será la escala de planos que se maneje y los tiempos que se dediquen a ellos. Es en este punto donde podemos encontrar trabajos metódicos con los planos, los cuales podremos comprobar aplicando el Formulario "Planos en Imagen", de manera general. Así, la escala de planos que establezcamos como válida para el análisis nos ofrece una estadística que de cuenta tanto del número de planos como del tiempo y promedio de cada plano. Veamos en el caso de La colmena:

Escala De Planos En El Caso De La colmena:

Planos	Nº total	Tiempo	Promedio
Plano General	45	10':46"	07"
Plano Americano	89	18':50"	13"
Plano de Busto	404	35':37"	5"
Plano Medio	339	48':18"	9"
Primer Plano	51	03':46"	4"
Totales ³	900	1:45':13"	07"

Se observa claramente el uso soluciones estilísticas que apuntan a una gran influencia del plano medio y el plano de busto. Es necesario contemplar ambas opciones porque si bien se pueden contar 404 planos de busto, el tiempo es determinante para los planos medios. La importancia de soluciones intermedias nos da cuenta de un manejo de imagen en términos de soluciones que retratan la realidad como la vida misma.

Definición del tipo de personaje:

Como hemos visto en el caso de La colmena, nos alejamos del modelo aristotélico que establece el protagonismo como eje estructural de los personajes. Acercándonos a una propuesta para una tipología de los personajes debemos incluir el término de **Personaje Plural**, para éste análisis.

El personaje plural se puede caracterizar por:

- Personajes que comparten el protagonismo
- Personajes cuyo programa narrativo se encamina a ser multiplicador de unas características encomendadas por el autor implícito
- Estos personajes descubren diversos matices de personalidad, de actitudes, de comportamiento, de acción, etc.
- El personaje en sí es un sujeto plural cuyas características remiten al mundo exterior
- El personaje de sujeto plural constituye -gracias a su pluralidad- un signo que remite a la cultura. En esta medida, debemos precisar que el personaje, como señala Jesús García Jiménez, "es tanto una construcción del texto como una reconstrucción del lector oyente/espectador"⁴.

Construcción Del Personaje Plural

Discurso de la cámara:

PERSONAJES	Total Planos	Plano más frecuente	Nº Planos	Promedio planos	Tiempo en Imagen	Tiempo en Audio
Martín Marco	177	PM	109	8"	23':51"	05':30"
Don Leonardo	94	PM	28	8"	13':48"	06':08"
Don Ricardo	63	PM	31	6"	06':14"	04':09"
Don Mario de la Vega	46	PB	25	9"	06':36"	01':48"
Tesifonte	57	PM	29	9"	08':50"	00':52"
Ventura	55	PM	23	10"	09':11"	02':49"
Victorita	71	PB	23	8"	08':59"	01':30"
Doña Matilde	61	PB	32	6"	06':25"	02':43"
Julita	58	PB	37	11"	10':35"	01':46"
Doña Rosa	35	PB	19	8"	04':51"	02':44"
Doña Jesusa	7	PM	4	17"	02':02"	00':45"

El peso de la imagen también puede compararse con el del audio. Lógicamente el peso de la imagen en todo film es superior al del audio. Sin embargo, valdría la pena tener una medida estadística de cuánto audio corresponde a uno u otro personaje y/o cuánto audio corresponde respecto del tiempo total de imagen. Así veremos cómo se distribuyen imagen y audio en el film.

En el caso de La colmena, y analizando los personajes de manera individual podemos observar dicha relación en la tabla anterior.

PERSONAJES	Nº de Espacios	Relación de Espacios	Nº Sec.	Frecuencia aparición: Días	NARRADOR	
					Sec.	Tiempo
Martín Marco	10	-Calle Castañera -Calle Encuentro -Arrabal -Casa de Filo -Casa Prostitución -Bar Doña Rosa -Parque del Oester -Comisaría -Salón Té.	24	1-2-3-4-5-6-7	13	01':06"
Don Ricardo		-Bar de doña Rosa	9	1-2-4-5-6-7	01I-31	00':26"
Don Leonardo	4	Teatro -Pensión doña Matilde -Bar doña Rosa - Casa Prostitución	16	1-2-3-4-5-6-7	01H-08-09C	00':48"
Don Mario de la Vega	3	-Bar doña Rosa -Salón de baile -Pensión Doña Matilde	11	1-2-4-5-6-7	-	-
Tesifonte	5	-Teatro -Pensión doña Matilde -Bar doña Rosa - Salón de baile - Casa Prostitución	12	2-3-5-6	-	-
Ventura	5	-Casa Victorita -Pensión doña Matilde -Parque -Casa Celia -Cine	10	1-2-3-5-6	-	-
Victorita	7	-Casa Suárez -Casa Victorita -Hospital -Mercería - Pensión doña Matilde - Prendería -Salón de Baile	9	1-2-3-4-5-6	-	-
Doña Matilde	3	-Bar doña Rosa -Mercería - Pensión Doña Matilde	11	1-2-3-4-5-6-7	09E-25B-42B	00':41"
Julita	5	-Casa Victorita -Parque - Casa Celia -Casa doña Visi - Cine	10	1-2-3-4-5-6	21	00':13"
Doña Rosa	1	Bar de doña Rosa	10	1-2-3-4-5-6	-	-
Doña Jesusa		Casa Prostitución		1	35	00':03"

La existencia de tantos Personajes ofrece una pauta para el análisis:

a. La ausencia de protagonismo, es decir que no nos movemos dentro del modelo aristotélico. El protagonismo en el sentido tradicional de un intérprete que dirige o conduce la historia e interactúa con otros actores creando un conflicto, no interesa.

b. Hablamos en el caso de La colmena de protagonismo en un sentido abstracto, ya que el protagonismo se encuentra diluido, repartido entre un grupo de personajes que transitan por los diferentes espacios.

c. El gran número de personajes nos sitúa entre la opción del personaje visto como colectividad o como pluralidad. Aquí debemos remitirnos a la literalidad de los dos términos para diferenciar uno y otro.

Colectivo: adjetivo. Perteneciente o relativo a cualquier agrupación de individuos (unidos por lazos profesionales, laborales, etc)

Plural: adjetivo. Múltiple, que se presenta en más de un aspecto.

En el caso de La colmena debemos centrarnos en el término plural al hablar de personajes pues lo que encontramos es una cantidad de personajes con múltiples características propias que reflejan la sociedad española de la posguerra.

El término colectivo lo excluimos pues no se trata aquí de homogeneizar en características que expresen la sociedad española de posguerra. Todo lo contrario, son múltiples y diversos los aspectos que los conforman. Dicha pluralidad de aspectos reflejan dentro de la semiosfera de la cultura, la sociedad española de la posguerra.

- Los personajes de La colmena, deben mirarse como signos que remiten a la cultura y en esta medida el concepto de personaje "es tanto una construcción del texto

como una re-construcción del lector oyente/espectador (Jesús García Jiménez, página 283).

- Esta pluralidad de personajes remite al mundo exterior, al referente cultural.

Conclusiones generales:

- Consideramos que el protagonismo se encuentra diluido entre un grupo de personajes que transitan por los diferentes espacios. Estos personajes no representan el alma colectiva española, el protagonismo es compartido por una pluralidad de personajes.
- El programa narrativo consiste en asumir el contrato que el autor encomienda a los personajes de ser sujetos portavoces de la cultura de la posguerra. En La colmena esta misión se ha repartido en una pluralidad de personajes.
- En el caso de La colmena, la estructura temporal plantea los términos de la sucesividad y la simultaneidad dentro de una cronología lineal. Los 7 días se suceden uno tras otro, casi sin variaciones. La historia transcurre simétricamente y discurre a diario mostrándonos que el tiempo lleva una marcha que el montaje intenta semejar con la realidad.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

¹ Mostraremos para ejemplificar con el *Modelo de Análisis Iconológico*, algunas de las tablas observadas para ofrecer los datos que se expresan en esta parte del análisis.

² CASETTI Y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Instrumentos Paidós. Colección Dirigida por Umberto Eco. Ed. Paidós Ibérica, 1991. P. 73 y ss.

³ El total no significa la sumatoria de los planos. Totales se refiere a número total de planos incluidos en el film. Recordemos que un mismo plano puede ser general y terminar en primer plano, por lo que la cuenta del mismo se efectúa doblemente. Por ello la sumatoria de los planos en escala no corresponde con el número real de planos.

⁴ GARCÍA JIMÉNEZ, J. Ibidem. P. 283.

IV.3. En Términos Iconológicos

IV.3.1. *Consideraciones metodológicas previas al análisis*

Nuestra lectura de la cultura delimitada cronológicamente bajo el periodo de la posguerra (1939 - 1953), no olvida que los vínculos de definición se han establecido con respecto a la obra filmica, por lo que veremos en este capítulo, cómo el autor cinematográfico introduce dentro de los componentes de la historia del film los simbolismos que representan la época para narrar con ellos y convertirse en testimonio vivo de la cultura.

Tengamos en cuenta que hemos decidido hablar de los componentes de la historia y del relato en general, como una unidad, pues nuestros fines heurísticos recomiendan considerar la cultura dentro de la unidad filmica y como una entidad de valores semióticos, así, veremos cómo los elementos se amalgaman para dar unidad a nuevos términos.

No hablaremos por separado de los tiempos o de los espacios de posguerra, pues éstos conforman un todo que junto con los personajes y acciones, permiten entender la cultura de la época, sin embargo, consideraremos algunos casos relevantes en los que la significación se deriva exclusivamente del elemento como en el caso de un espacio o un tipo de personaje que puede considerarse prototipo o arquetipo social.

Conoceremos a partir del relato filmico las manifestaciones que dan lugar a ver cómo era la sociedad española de posguerra y para ello intentaremos crear una estructura que

abarque los términos que comprenden la cultura y que hemos definido en el capítulo correspondiente, sin olvidar por supuesto y como hemos venido desarrollando que nos movemos en la semiosfera filmica que el autor construyó para el caso de La colmena.

Recordemos que la semiosfera de la cultura - en los términos de Lotman -, es un concepto definido y delimitado, por ello es necesario contemplar que la cultura que nos habla de la sociedad española de posguerra debe tener un núcleo que se considere el asidero cultural más fuerte y dominante, una periferia o frontera en la que los elementos semióticos sé permeen y un universo exterior que permita el contraste y por supuesto, la construcción de otros universos semióticos.

Para contemplar el núcleo de la semiosfera de la cultura española de posguerra debemos ver los significados de aquellos elementos que nos remiten de manera más directa a la cultura. En torno a ella debe haber simbolismos y otros elementos que siendo de menor importancia, permiten asirse al núcleo para robustecerlo y cimentar su aspecto dominante.

La división no parece muy clara en éstos términos pues no sabríamos determinar la importancia cultural de uno u otro elemento, sin embargo, el análisis realizado tanto en los términos técnicos del film como en términos de la Narrativa Audiovisual, nos han ido señalando la importancia mayor o menor de los signos, con lo cual se ha trazado un camino que nos conduce a observar aquellos elementos en los que el autor puso su acento.

Constatar que los espacios, acciones o personajes de mayor relevancia constituyen el núcleo dominante es una simplificación analógica que nos permitimos para este análisis tomando como base el hecho de que la interpretación que realiza el autor cinematográfico ha gozado de un proceso selectivo y que "la selección es una operación cultural, con la que introduces tus valores, lo que guardas de esa sociedad¹".

Veremos cómo la semiosfera que nos habla de la sociedad española de posguerra se construye sobre la base de unos espacios que la designan - sin demarcar la totalidad de dicha sociedad, sino una manifestación parcial -, como pueden ser, los espacios que se consideran instituciones socializantes de ésta cultura: el café, las salas de baile, las salas de billares, el teatro, el cine.

También podemos encontrar los espacios considerados instituciones de la clandestinidad, como por ejemplo la casa de prostitución, las casas de citas. Aquí hablamos de una zona fronteriza en la que la permisividad cultural se manifiesta con laxitud. Frente a lo prohibido - que es el significado de dichos espacios -, la sociedad se manifiesta laxa y establece unas normas que hacen permisible dicha esfera que conforma una semiosis que debe considerarse por separado del ideal de cultura de posguerra.

Veremos a continuación las instituciones dominantes bajo el título de instituciones de socialización y con ello delimitaremos el contorno cultural dominante de la sociedad española de posguerra. Después y bajo el título de instituciones de lo clandestino,

vamos a destacar la existencia de un espacio cultural fronterizo que es permeable y en el que predomina la mezcla de lo prohibido y lo aceptado con sus respectivas normas.

LO DIEGÉTICO, LO REFERENCIAL Y LO ANAFÓRICO:

Cuando hablamos de los elementos componentes del film, debemos tener en consideración aquello que pertenece o no pertenece a la diégesis, así cuando hablamos de los personajes debemos tener en cuenta dos aspectos: por un lado, los personajes que forman parte de la diégesis y de los que hablaremos también como manifestación y referencia cultural indisociable, - en tanto que -, representan la sociedad española de posguerra.

Pero también, existen otros personajes que han sido citados o mencionados en el film y que se consideran personajes anafóricos y pueden formar parte de la realidad fílmica tanto en su praxis cultural como en la memoria colectiva de los individuos que la conforman. El término anafórico lo entendemos lingüísticamente como señalamiento que se hace de un elemento, pero asumiendo que ese señalamiento abarca un contenido cultural más amplio.

Los personajes que forman parte de la diégesis son todos aquellos que conocemos a lo largo del film y que podemos enumerar según van apareciendo y contando su(s) historia(s). En el caso de La colmena, tenemos a Personajes como Martín Marco, Don Leonardo Meléndez, Tesifonte, Ventura, Filo, Victorita, Julita, Doña Visi, Padilla, etc.²

A su vez, los personajes de la diégesis, pueden cumplir una función referencial en términos de cultura y aportar un valor específico a las culturas posteriores, su característica principal consistirá en que se introducen en el film como parte de la realidad filmica que se presenta, los definiremos como personajes referenciales y entre ellos podemos encontrar al estraperlista, el negociador de influencias, el nuevo rico, los poetas, las vicetiples, los funcionarios, el prendero, la beata, la señorita mojigata, la mítica celestina, etc .

Los personajes anafóricos, son todos aquellos personajes que pueden tener un peso histórico, religioso, social o cultural y que representan en la memoria colectiva de ésta época un legado para los personajes de ficción. Mencionemos por ejemplo a Manuel Azaña, a Juan Ramón Jiménez, al Conde de Romanones o a Isaac Peral, que se manifiestan en La colmena como personajes citados verbalmente y forman parte de la realidad cultural de la época que se vive.

De igual manera podemos entender los espacios en éstos términos y diferenciar el espacio como elemento de la diégesis, como por ejemplo el café de doña Rosa, la pensión de doña Matilde, la casa de Filo, la casa de doña Celia, etc. . El espacio considerado como elemento referencial, el cual nos remite a otra instancia que pertenece al universo cultural de la época que se narra, como por ejemplo la casa de citas, El bar como un lugar para las tertulias, las pensiones de alquiler, la prendería, la calle, los parques, el cine, el teatro, la portería de cada casa, la comisaría, etc.

Finalmente consideramos el espacio en los términos de anáfora, es decir un espacio cultural imprescindible para hablar de la cultura de posguerra. Un espacio cuyo valor radica en ser fruto de dicha cultura y que pertenece indisociablemente al universo de la ficción representada; tal es el caso de la fiscalía de tasas, la comisaría del distrito, la Vicesecretaría de prensa, que han sido mencionados verbalmente y pertenecen a dicha época.

Las acciones también pueden considerarse en ésta triple dimensión y considerarse como pertenecientes a la diégesis, referenciales que pertenecen a la cultura y anafóricas en la medida en que son indisociables del universo filmico y por tanto de la realidad que representan y viven dichos actores.

La triple dimensión diegética, referencial y anafórica, en o que al tiempo respecta, se explicará más adelante señalando con ello el contorno semiótico en el que el autor cinematográfico se movió para definir la sociedad española de posguerra. Veremos a continuación el desarrollo que hemos trazado para definir así la sociedad española de posguerra:

IV. 3.2. Simbolismos dentro de la sociedad española de posguerra:

IV.3.2.1. Instituciones de socialización

El café como centro socializante

Si bien el café se configura como el eje narrativo del film, consideramos que durante la España de Posguerra también encuentra su eje de importancia cultural en tanto que

espacio socializador, y con contenidos que se describen en sus dos expresiones: el café como espacio comercial y como bebida que justifica - recurriendo a los hábitos alimenticios -, las reuniones vespertinas.

El café como bebida que se acostumbra a tomar especialmente después de las comidas aunque también a cualquier hora del día, se considera un hábito alimenticio y una costumbre que implica una etiqueta y una práctica social que se modifica culturalmente. Debemos pensar que el café es la bebida ideal para el desayuno, pero también para acompañar las comidas o para la hora de la merienda.

Al igual que el té se ha convertido en una bebida que evoca la costumbre inglesa de tomarlo a las 5 de la tarde, el café puede considerarse como la bebida que los españoles han seleccionado y asumido como acompañante de sus hábitos y costumbres socializadoras. Como bebida de infusión que es, se sirve caliente e incluso puede considerarse que mitiga el hambre como lo expresa Camilo José Cela en *Café de Artistas*: "Los poetas toman café con leche, que siempre alimenta". También es usual tomarlo a la hora de la merienda, para lo cual va acompañado de bollería a elegir según las preferencias del consumidor.

En el invierno de 1943 que vemos reflejado en La colmena, el café es también el centro donde se encuentra tanto el calor que no existe en los hogares - al no tener calefacción -, como el ánimo y esparcimiento que produce una conversación sobre cualquier tema o, sobre la actualidad y el avance de la Segunda Guerra Mundial. En el café se recuerdan

aún las divisiones vigentes en la sociedad, pero se beben al compás de la - a veces - acalorada tertulia y de ésta bebida amarga y caliente.

El sociólogo Amando de Miguel ofrece otra dimensión del café como centro socializador y señala que siendo una institución común a todas las ciudades españolas, caracterizaba sobre todo a Madrid. Y agrega que "el café como local de reunión, es uno de los "exponentes más visibles de una sociedad volcada hacia el exterior, que cultiva la apariencia"³.

En una entrevista que ésta doctoranda mantuvo con Amando de Miguel, en Madrid, se planteó el tema del café como espacio socializante y desde una perspectiva que desactivaba la calificación de la sociedad de cara a la apariencia, ya que se planteó considerar que la actitud que asumen los españoles de cara a la apariencia, puede ser extensiva a cualquier sociedad y, además, encuentra exponentes visibles en los cafés, la iglesia, la peluquería o cualquier otro lugar en el que confluyan grupos sociales.

En estos espacios colectivos, una serie de códigos sociales se activarán siempre de cara a mostrarse a los demás con una apariencia o hipocresía que no son otra cosa que las convenciones sociales y las pautas de comportamiento que aprehendemos desde las mismas instituciones sociales y estatales. Por ello hemos planteado mirar el espacio socializante - durante la posguerra -, desde una perspectiva educadora.

Asumimos que el café en la sociedad española de posguerra recuerda esa necesidad de cohesión y de unidad que tiene una sociedad que, resquebrajada tras la guerra civil,

intenta nutrirse con sus propias historias. En el café La delicia, los españoles de 1943 se redefinen dentro de un nuevo régimen que intentan asumir como institución imperiosa de su propia Historia.

En el café de cara a lo social la apariencia, cumple su función catalizadora que permite a los españoles aprender y comprender cómo deben funcionar en el nuevo régimen, bebiendo de los nuevos cánones que se observan en el transitar diario de todo tipo de clientes. La necesidad de pertenencia a ese grupo que se impone con el régimen autoritario se convierte en un objetivo que puede y debe difundirse a viva voz en el café.

El café cumple entonces su función educadora dentro de la sociedad española como institución donde los códigos sociales se activan y todo se rige dentro de lo aceptado y convenido socialmente. La función socializante es tan importante, porque los amigos pueden jugar un papel importante en la vida de los individuos y de hecho, como nos señaló Amando de Miguel "lo característico de la sociedad española es familia y amigos"⁴.

Observar cómo era la España de posguerra es darnos cuenta que había una doble moral en los españoles - no discutimos aquí si ésta define la personalidad española o no -, pero también que esta doble moral, era producto del aprendizaje al que tenían que someterse algunos tras haber perdido una guerra y quedar fraccionada la sociedad entre vencedores y vencidos.

Los vencidos por supuesto, debían aparentar que se acogían a las nuevas normas, que pertenecían y se sometían al nuevo régimen. Éste era el coste social tras perder la guerra y los ejemplos represivos mostrados por ambos bandos durante la guerra habían escarmentado suficientemente al pueblo español como para venir a sublevarse una vez reconocida la derrota.

Antecedentes de la Tertulia:

No son términos sinónimos pero sus voces van tan ligadas una a la otra que la palabra tertulia y café parecen indisociables. La tertulia que puede surgir en cualquier lugar y en cualquier momento, se encuentra vinculada al café como manifestación cultural que acoge grupos de pensadores políticos o intelectuales para poder revestirse de su dinamismo y afianzarse en las estructuras sociales.

Las tertulias en la posguerra traían como herencia un lazo fuerte de institución que representaba la libertad de expresión y el furor artístico que se había vivido durante el período de la República. Se retoma la tertulia durante la posguerra pero con una evocación que nada tiene que ver con la guerra y surgen tertulias como en una evolución de la institución que había triunfado como simbolismo y expresión de las libertades durante la República.

Durante la posguerra y más exactamente hacia los años 40, se encontraban en furor en España y particularmente en Madrid, las tertulias de cafés como el de Pombo, el café de Lion, los cafés de Europa, de Gijón y Recoletos, el café de Regina, la Granja de Henar,

el Negresco, la Ballena Alegre, la cervcería de Correos o el café Varela, para citar los más famosos.

Como es lógico, Madrid y en general la España del período de la guerra (1936-1939), olvidaron pronto sus hábitos y costumbres: la hora del café o la hora de la tertulia cambió, así como cambiaron los hábitos de todos los españoles con la inminencia de la guerra. Entre 1936 y 1939, "los cafés se habían convertido en comedores populares y la mayoría de los centros intelectuales fueron requisados para utilizarse como dependencias sanitarias, tal como requería la guerra...⁵".

Añadamos que durante la guerra y sobretudo una vez finalizada ésta, muchos de los intelectuales de la época, o habían muerto como víctimas justificadas por las creencias de uno u otro bando, o habían cruzado la frontera buscando alejarse del absurdo de la masacre o de la persecución tendenciosa.

Le quedó a la posguerra el sabor insípido de los cafés convertidos en comedores y las tertulias estuvieron dispuestas a callar su furor y a vivir su agonía, ya que la inmediata posguerra trajo consigo momentos de inseguridad y temor, entre los ciudadanos, además de la sensación de que un grupo formado por 3 ó 4 personas podría ser tomado por instigador del régimen.

Sin embargo, la tertulia se avivó nuevamente durante los años 40, con los temas cotidianos, la conflagración mundial que siempre daba que hablar y una

seudonormalidad que quería instaurarse tras el cansancio de tantos años de guerra y de "anormalidad social"⁶.

Café y tertulia:

Literatos, poetas, escritores, artistas y bohemios, constituían un grupo que representaba la creatividad del pensamiento artístico de España y que tenía instituida la tertulia en los cafés como manifestación propia de su existencia social y de todas las libertades que se venían promulgando durante la II República. Los antecedentes de la tertulia no se encuentran exclusivamente en dicha época, simplemente se destaca el antecedente más inmediato que hacía eco en la posguerra como referencia del significado cultural de las tertulias.

No queremos remontarnos a los orígenes de las tertulias - que incluso lingüísticamente son inciertos, como lo señala el Diccionario de la R.A.L.E. -, pues en lo que tienen de reunión habitual de personas para conversar, se ha considerado incluso algo muy propio de los pueblos latinos y en especial del pueblo español charlatán, apasionado, espontáneo y dicharachero.

Mencionemos además que, el café como local comercial, sí tiene un fuerte arraigo en la cotidianidad y en el significado de lo que es ser español y para ello veamos algunos de las referencias más conocidas o al menos más difundidas. Citemos, por ejemplo, el cuadro de José Gutiérrez Solana, con el que se representan las famosas tertulias

realizadas en los cafés del Madrid de la pre-guerra, dirigidas por Ramón Gómez de la Serna y que se imitaban en diversos lugares del país y no sólo a nivel literario.

O citemos también, alguna de las greguerías de Gómez de la Serna, en las que la referencia al café tiene una mezcla de cotidianidad y costumbre:

"Nerviosismo de la ciudad: no poder abrir el paquetito del azúcar para el café".

"Hay unas voces tremebundas que sólo sirven para ser buen contertulio de café".

"Entre las servilletas que quedan engurruñadas sobre la mesa después de la sobremesa, siempre queda una más arrugada que las otras y simboliza cómo ha quedado de maltrecha una reputación".

Además de estas expresiones literarias en torno al café como local comercial o bebida que forma parte de la praxis social española, o evocación directa de la costumbre de hablar de los otros en el café y con el café como pretexto; recordemos otra expresión en la que el contenido temático clama por definir el lugar que el café tiene para la cultura española.

"En el café es donde me siento más español que nunca"

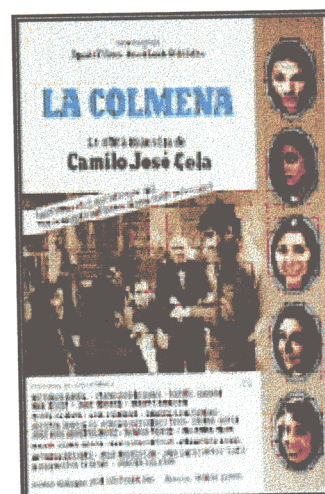
Santiago Ramón y Cajal⁷

La colmena tiene como eje cultural y núcleo estructural el café La Delicia, a ello añadimos la importancia que el café representa también para la novela de Camilo José Cela y para su cuento "Café de Artistas", fuente de inspiración aneja, de frases y

situaciones para el film que analizamos. La tertulia institucionalizada en el café, es un simbolismo cultural que no tiene una manifestación durante la guerra civil, sino que más bien se suprime. Veremos este matiz cultural más adelante para entender cómo se manifiesta durante la posguerra.

El café La Delicia:

Superados estos hechos históricos y al hilo de la narración filmica que nos interesa, podemos centrarnos en ver cómo se concibe el café La Delicia y las tertulias que allí surgen, durante la Semana Santa de 1943. Definido por su guionista, José Luis Dibildos, el café que debe mostrar el film La colmena tiene múltiples peculiaridades que definen su representación y por supuesto múltiples significados que remiten directamente al contexto de los años 40.



Cartel de La colmena que muestra la mesa de los poetas en el Café La Delicia.

Desde el punto de vista de sus contenidos el café "guarda en su interior, a cualquier hora, un resumen de la vida ciudadana, una síntesis de los esfuerzos, las picardías, los arreglos y la crueldad necesarios para sobrevivir estos duros años de miseria".

Desde el punto de vista de las historias y de sus contertulios más asiduos, el café "tiene parcelas concedidas por la costumbre. Tertulias fijas y gente de paso. El rincón de los poetas y las mesas de los negociantes ocasionales". Además, el café desde el punto de

vista de la duración y frecuencia temporales, "... dispone de horas y de un público para cada hora. La primera de la tarde, la hora de la merienda, la noche".

El café como espacio donde surge el intercambio social, "tiene música, gente, movimiento. Es un alto en el camino o el final de un paseo, una dependencia más de la propia casa o los jardines de invierno que rodean el templete de la música", el café en éstos términos es un lugar familiar en el que propios y extraños cohabitan como una familia unida por el motivo social.

Finalmente, consideremos que el café La Delicia, - que muestra con sus imágenes personajes, hábitos, costumbres, modos de uso, etc., que se circunscriben al café -, también destaca con el vestuario que por allí se exhibe la noticia publicitaria de mayor eco en estos momentos y que alerta a todos los ciudadanos por su estigmatización política: "los rojos no usaban sombrero", y agrega el guionista, "quizá por eso, los percheros del establecimiento están almenados por toda suerte de marcas y modelos de esta prenda de vestir".

El estigma de los vencedores y vencidos se ha expresado mediante algo tan visible como la prenda de vestir que tan sólo es un complemento pero también un símbolo de distinción, un habla propia que da forma al lenguaje del rencor y del resentimiento. Una forma más de expresión de la politización que dio origen a la guerra y también una forma de "perpetuar el espíritu de la guerra"⁸

Añadamos que además de la censura del régimen y el permanente control que se vivía durante la posguerra, la necesidad del sometimiento y las depuraciones, entre otras praxis a las que tuvieron que someterse los vencidos e incluso los que se encontraban en el centro o los vencedores que no hacían proselitismo partidista; también se incluía de manera implícita la propia autocensura que surgía como un mecanismo de defensa para asumir las normas del nuevo régimen.

Radio, bailes, coplas y tonadillas símbolos culturales:

La Radio como institución cultural en la posguerra:

La lectura que podemos dar a éste ítem debe contemplar el elemento más importante de difusión de ésta época. En los años 40 existían alrededor de 1 millón de receptores entre los famosos Telefunken y los Iberia, que eran los más vendidos en aquella época. La radio y el gramófono constituyen los elementos que han permitido la transmisión a gran escala del legado musical de los compositores y exponentes musicales, durante las primeras décadas del siglo XX. Éstos se convirtieron en elementos que formaban parte del entorno doméstico o de las actividades de distracción de la sociedad española.

La radio como aparato pasó a convertirse durante la guerra y posteriormente en la posguerra en un implemento de primer orden en cualquier hogar español, por ello es normal que éste objeto se vea en La colmena exhibido en uno de los lugares más importantes de la casa: el salón principal o el comedor.

Importancia y masificación en el uso de la radio:

No nos extenderemos demasiado en éste tema, simplemente queremos señalar dos aspectos: por un lado destacar la importancia que cobra para los españoles la radio durante la guerra, ya que determina la costumbre y necesidad imperiosa de hacer de éste objeto un elemento indispensable que cubre las necesidades informativas de los españoles. Y por otro lado, el hecho de constituirse en el único elemento informativo y de distracción, además de ser el más barato, iba a ser significativo para acompañar la vida cotidiana de muchos españoles.

En cuanto a su importancia durante la guerra cabe señalar que los dos bandos utilizaron - por primera vez en un conflicto bélico -, la radio como principal medio de difusión y de propaganda. El caso más importante se destaca con la toma de Unión Radio Sevilla, por el general Queipo del Llano en el mismo momento de la sublevación militar. Ya se harían famosas y mencionadas las charlas diarias durante 18 meses, en las que se denigraba del enemigo y se mantenía a la población informada - y a veces desinformada -, con una retórica triunfalista que condujo al uso de la radio como arma psicológica que intimidaba a la población.

Aunque el bando Republicano también dispuso de emisoras a su servicio, cabe anotar que fueron los Nacionales quienes mayor uso hicieron de la cobertura radial y de la influencia que la misma producía en la población civil y en la militar. Los españoles se encuentran con un medio que les informa antes que la prensa de los sucesos que ocurren en el frente y viven la guerra desde cada bando a través de los locutores y los diferentes

programas. Así escuchar la radio pasó de ser una distracción a convertirse en una necesidad e incluso un hábito.

Así lo explica Lorenzo Díaz, quien además afirma que "los españoles descubren la radio gracias a la guerra" y agrega que "sólo la radio informa del evento" - los periódicos mencionan el Alzamiento el 21 de julio, es decir, 3 días más tarde -. Unión Radio de Madrid, controlada por el comité de trabajadores, es la emisora de la República y Radio Club Tenerife y Radio Ceuta son las emisoras de los rebeldes"⁹, en un primer momento, porque una vez entra Queipo del Llano y toma posesión en Sevilla se asegura de asumir el control a través de Unión Radio Sevilla, con lo que se constituye ésta como "la emisora pionera en el uso de la radio como arma de guerra y propaganda"¹⁰.

La radio, siendo el medio de más rápida difusión se encargó de informar de la guerra y por ello se convirtió en una costumbre y - durante los años de la posguerra - en un hábito, que cubría la necesidad de informarse de los hechos. Por otro lado, finalizada la guerra y tras la lectura a través de la radio del último parte de guerra dado por el general Franco el 1 de abril de 1939, los españoles se encontraron con una muestra más del funcionamiento centralizado del nuevo régimen, ya que Radio Nacional de España controlaba la información internacional e incluso la nacional por lo que las demás emisoras debían retransmitir según lo dado por el ente público.

La radio se convierte en el medio masivo de comunicación de mayor audiencia con horas institucionalizadas desde el régimen. Así, a las 2:30 de la tarde y durante unos 15 minutos, se retransmitía para toda España la sección Diario Hablado de Radio Nacional

de España: *El parte*. En el que se informaba hacia 1943 - fecha de los hechos que se representan en La colmena -, sobre la situación de la Segunda Guerra Mundial.

El interés seguía latente para todos ya que el conflicto en Europa afectaba la economía y las restricciones de los españoles, pero también tenía un doble interés para gran parte de la población pues aún se encontraba en el frente oriental, combatiendo contra el comunismo la División o Legión Azul y una gran audiencia se interesaba por aquellos españoles que se encontraban luchando a favor del Eje y en contra del Comunismo. Citemos aquí la emisión del parte que introduce Mario Camus y que genera gran interés para doña Rosa (tras el habitual toque de trompeta el locutor anuncia):

"Diario Hablado de Radio Nacional de España: Comunicado del alto mando de las Fuerzas Armadas Alemanas. Durante la jornada de ayer han continuado los combates de defensa con gran encabezamiento en el frente oriental. El enemigo ha proseguido con fuerzas blindadas y grandes masas de infantería sus intentos de rotura. En la cabeza del puente del Kuban no se han registrado más que combates de importancia local, los intentos... "

El hecho además de constituir una importante muestra de la información suministrada por la radio, nos permite ubicar y ratificar la concienzuda investigación sobre la realidad de la época en la que se empeñó el autor cinematográfico. La colmena es, realmente un síntoma de la cultura que representa el film, y también una reseña histórica de hechos que constituían el diario vivir de la sociedad española de aquella época, reflejada con gran precisión en sus elementos significantes.

La ocupación del Frente Oriental ocurrió entre 1943 y 1944 y el dato mencionado en el film se sitúa tras la batalla de Estalingrado, cuando se logra reconstruir el sector meridional, gracias a las batallas defensivas sobre el Don y el Mius (enero a marzo de 1943). A continuación el ejército alemán del Cáucaso se retira a Ucrania pasando por Rostov y evacúa la cabeza del puente del Kuban, las operaciones durarían hasta el 7 de octubre de 1943.

El interés de los españoles por la radio, la necesidad de estar informados se representaba a través de la supervivencia de los conflictos políticos por los que se había luchado. Así, se oían los partes de las tropas alemanas con las que podían sentirse identificados, o bien los avances y actividades de la División Azul o bien, por la simple costumbre y necesidad informativa sobre el conflicto que afectaba a toda Europa.

Lo cierto es que durante la posguerra todos éstos hechos influían de una u otra manera sobre el pueblo español para motivarle a tener el receptor como un elemento de primer orden tanto al nivel de comunicaciones como al nivel del principal promotor de sus costumbres e incluso como prolongación silenciosa de los odios y rencores, de los ideales por los que se había luchado hasta hace poco tiempo.

La importancia se acrecentó cuando la programación radial incluyó por su cuenta un programa en el que informaba sobre los avances de la División Azul, además de los tradicionales programas que representaban lo que la sociedad española de posguerra

bebía diariamente como precepto de las instituciones que el régimen de Franco quería enaltecer y convertir en directrices de ésta sociedad.

Se trataba de programas de meditación litúrgica, charlas del hogar, deportes, información del Frente de Juventudes, seriales, tertulias sobre cine, teatro, literatura, toros y música para alegrar las actividades diarias que acompañaban especialmente a las amas de casa y los niños pero en general a todos los españoles que tenían en el medio radial la principal fuente que nutría sus conocimientos y distracciones.

La radio disponía de varias horas en las que la música alegraba los hogares españoles y la publicidad se convirtió en un elemento importante que empleaba canciones o juegos de palabras sonoras para incluirse en la programación convirtiéndose en un elemento tan atractivo como los mismos programas que los radio-oyentes escuchaban.

En La colmena escuchamos emisiones radiales de partidos de fútbol en los billares a los que acuden Suárez y Pepe el astilla, pero también oímos la radio en la pensión de doña Matilde con una canción de la época como es "La Lirio". Otra muestra de la música que suena en aquella época y de la que hablaremos más adelante la oímos a través de la radio que escuchan doña Visi, don Roque y Julita mientras cenan y oyen un programa musical en el que suena la censurada canción "Ojos Verdes".

Citemos también dentro de lo institucionalizado por el régimen y considerado entonces en su condición de elemento anafórico, el parte de las 2:30 de la tarde que ya mencionamos y el parte del cierre de emisión que escuchan Roberto y Filo éste último

acompañado con el himno nacional, constituía una marca y un emblema del enaltecimiento de la causa Nacional:

"Gloriosos caídos por Dios y por España. Presentes.

¡Viva Franco!. ¡Arriba España!.^{"1}

Finalmente no podemos evitar el decir que la sociedad española, como cualquier otra sociedad, tenía otras formas de manifestarse en contra o al menos de vivir su propia diferencia. Tal es el caso de don Roque, personaje que se construye con signos que lo ubican en la frontera de la semiosfera cultural, y cuya expresión se expresa, entre otras, por el hecho de ser quien escuchaba otro tipo de emisiones marcando una diferencia cultural que también existía en aquella época. Don Roque escuchaba las noticias de la BBC de Londres, que pasaban a las 6 de la tarde, pero esto exigía que lo hiciera en privado.

La radio entonces, se nos muestra en La colmena como un elemento que forma parte de la cotidianidad y las costumbres de la sociedad española de posguerra e incluso como un eje central dentro del conjunto de objetos que componen el ámbito familiar y local. Respecto a la música y las variaciones de la programación, como es lógico, las diferentes emisoras buscarán los programas por los que el público oyente se sienta más atraído. Las figuras de la época se destacarán mientras el régimen o la censura no diga lo contrario.

Conviene hacer una diferencia entre la música que se escuchaba y aquella que se bailaba, por ser dos manifestaciones culturales diferentes y dos prácticas sociales con connotaciones y formas que se estructuraban de manera diferente. Al fin y al cabo, en una época en la que se pretendía instituir nuevos valores y definir lo que se debe o no se debe hacer, oír es algo que tiene menos implicaciones que el actuar y frente al oír la música, la sociedad puede acusar su impotencia, pero frente al ir a bailar hay una actitud de aceptación y un comportamiento que puede ser censurable.

Las salas de baile:

Tras la guerra, se empieza a reconstruir la ciudad entera y las salas de baile abren sus puertas nuevamente hacia 1941. Muchos de los locales existentes habían desaparecido y otros se remodelaban modernizando sus instalaciones y actualizando su arquitectura para hacerlos más llamativos de cara a un público nuevo y sabiendo que las mujeres consideradas "decentes", tendían como en tiempos pasados - señala Rosario Mariblanca Caneyro -, "...a recatarse de acudir a estos locales, excepto si se trataba de parejas de novios..."¹².

Durante la posguerra, bailar tenía connotaciones con antecedentes y prejuicios evolutivos provenientes de la época precedente por lo que el sino de la censura y la prohibición marcaban ésta práctica social desde cuando el Papa prohibía bailar. El baile significaba un retomar de prácticas que tuvieron un corto esplendor durante la República y la sociedad española se pronunciaba contraria a todo aquello que significaba ese período y el quebrantamiento de sus costumbres más tradicionales.

Durante la posguerra la iglesia lo establecía claramente "Lo que en las ciudades se llama baile moderno, está estrictamente prohibido", por éste motivo aparecieron lugares que se hacían llamar salas de fiestas, otros que se camuflaban como salones de té y posteriormente boites, que intentaban brindar al público una de sus diversiones más antiguas, bajo el sello estricto de la moralidad que se imponía.

El pasodoble, como expresión musical de origen español, movía a las parejas al baile y tenían gran acogida entre todos los públicos, llenando las salas de baile que empezaban a abrirse nuevamente tras el período de "anormalidad social" de la guerra y a ponerse de moda con pasodobles, el fox en su versión lenta, los boleros románticos y dramáticos, los valeses estilizados y las rumbas, que llegaron a convertirse en los ritmos de moda de mayor acogida.

Al alcance de los más conocedores y diestros del baile se encontraban los tangos, - tan de moda en éstos años -, pero considerados pecaminosos especialmente por el roce continuo al que se sometían los cuerpos de los bailarines, acompañados por movimientos sensuales que se consideraban obscenos.

Bailar era una actividad que implicaba el enlace de las parejas y obviamente se podían dar situaciones de máxima proximidad, por ello durante ésta época se creó la figura del bastonero de la sala, el cual intervenía para refrenar dichos impulsos de las parejas más apasionadas. Pero también bailar podía ser todo un arte del que los más diestros hacían gala y por ello surgieron también las señoritas que enseñaban a bailar, de las cuales tenemos una muestra en el papel que representa Victorita en La colmena.

Si bien en La colmena no vemos bastoneros, está claro que la sala de baile se puede considerar una institución social de la época. Observamos las costumbres dentro de las salas de bailar y vemos como se mantienen distancias en el tratamiento de los sexos. Las mujeres a un lado, los hombres al otro, cada grupo separado y solamente unido en el momento en el que el ritmo más conocido y más propio, como podía ser el pasodoble, enlaza sus primeras notas.

Si bien la imagen es elocuente con sus significados, no sobra destacar el recato en el vestir y el mantener una imagen de cara a un público anónimo que se une para divertirse durante unos minutos y para aprender lo que socialmente es válido. Las modas, las costumbres, los hábitos se hacen presentes como una escuela de aprendizaje en cada uno de estos lugares en los que los grupos sociales se mezclan e intercambian su cotidianidad.

Otra expresión a destacar en La colmena es la del personaje que enseña a bailar, Victorita, el uso social establece que se compran las papeletas a la encargada del salón de baile y la instructora recibe las papeletas que el aprendiz debe entregar según el número de piezas que quiera practicar. La pregunta clara y directa de Victorita quien se nos muestra como una mujer altiva y decidida, a Tesifonte, no nos deja dudas acerca de su trabajo:

"Ud. viene a aprender o a perfeccionar?"

Y como una expresión más que corrobore nuestro argumento, asumimos la respuesta de Tesifonte como un elemento de aclaración casi redundante que nos ubica en el ritmo de moda:

"Yo, el pasodoble... a perfeccionar"

(Tras estas palabras inseguras y temblorosas, el aprendiz pisaría a la señorita)

Los temas musicales de los años 40:

Ésta época de cambios y transformaciones, de nostalgias y pesares, mezclados con infinidad de sentimientos surgidos por la dura realidad asumida, llevaba implícita la nota de la nostalgia y la melancolía. Pareciera como si las notas musicales recordaran constantemente que "todo tiempo pasado fue mejor" y rompieran en un grito lastimero y melancólico a sonar; notas que como una letanía se convierten en sintomáticas y evocan la más cruda realidad.

Pero por otra parte, una mezcla de sentimientos entrecruzados, invadía el ambiente de una España que estaba dispuesta a seguir y a salir adelante. Figuras como Concha Piquer, Juanita Reina o Nati Mistral interpretaban coplas ó tonadillas con gran dramatismo, captando e identificando todas estas emociones que hacían vibrar al público español.

También había otros autores, otros ritmos, otras formas de identificar el sentir español en estos momentos de la posguerra, pero queremos ceñirnos siempre a la cultura de la posguerra según los términos que nos delimita y contornea La colmena de Mario Camus

y no salirnos de la frontera que semióticamente ha construido el autor para simbolizar dicha época.

Culturalmente hablando la música tuvo su gran expresión a través de las coplas o lo que se conocía en aquella época como tonadillas ó canción española; también entrarían aquí los pasodobles, los tangos, las rumbas, el fox-trop, que se escuchaba y bailaba por todos lados en un constante repicar que acogía tanto el folclor más español como las notas provenientes del extranjero que se introducían "perversamente", según los censores y la iglesia para hacer más pecaminosos los momentos de ocio del pueblo español.

Así, la música que se perfilaba en ésta época se adaptaba a las circunstancias más diversas: si bien la radio ponía a tono notas populares que hacían arder pasiones del pueblo español como "Ojos Verdes", - por ejemplo -; la realidad se imponía y la censura aparecía para recordar su presencia vigilante de la moral de un pueblo que debía transformarse y adoctrinarse dentro del más estricto recato.

"Ojos Verdes", canción de Valverde, León y Quiroga e interpretada por la coplista más famosa de la época, Concha Piquer, llegó a convertirse en un símbolo de los años 40 gracias a la misma censura que obligó a realizar modificaciones en la letra original y exigió que se cambiara la frase "apoyá en el quicio de la mancebía", por otra que se consideró más decorosa: "apoyá en el quicio de la casa mía", según relata Vizcaino Casas en su anecdotario de la posguerra¹³.

El tema "Ojos Verdes" cobra importancia en La colmena, definiendo y censurando a los personajes a través de ésta canción. Aclaremos que el término mancebía en su primera acepción del D.R.A.L.E., significa casa de prostitución. No podemos evitar ver, en su orden secuencial cronológico, la representación que Mario Camus, hace de la moralidad de ésta época empleando e imponiendo ésta canción en diversos momentos.

Inicialmente oímos la canción como un mensaje lleno de coquetería disimulada, como una petición que hace Elvirita al violinista a través de Padilla: "Dile que toque Ojos Verdes, que haga el favor" (sec. 09D), a continuación el autor nos presenta mediante un cruce de miradas la aparente discreción y recato, que surgen entre Tesifonte y Elvirita y por supuesto, la voz censora y el vituperio añadido de doña Matilde que observa la escena.

Doña Asunción: ¿Ha visto Ud. cómo le ha sonreído Elvirita a su huésped?

Doña Matilde: Es que la tal Elvirita tiene más conchas que un galápago. No es como lo de su niña, la Paquita, que después de todo vive decentemente con un señor, aún sin tener los papeles en orden. Pera esta, jü, que va por ahí rodando como una peonza.

Simultáneamente escuchamos la versión instrumental para piano y violín, en el café de doña Rosa, interpretada por los músicos de planta, que nos refuerza el nexo entre la canción y la vida socialmente inaceptada de Elvirita.

Como en un crescendo de significados oímos posteriormente ésta canción a través de la radio que se encuentra en el comedor de doña Visi, durante la cena en la que Don Roque, Doña Visi y Julita comen en silencio pero con una situación que se plantea

mediante un juego de miradas de reproche, desprecio y censura del padre tras saber que su hija se acuesta con su novio. El uso del plano y el contraplano constituyen aquí el recurso cinematográfico que genera ésta significación.

La canción, las miradas de Roque a su hija, la vergüenza de Julita reflejada con una actuación de la actriz Victoria Abril que evoca y rescata gestos de niña pecadora que se acusa a sí misma, pero con un silencio añadido que se convierte en cómplice pues el lector/espectador sabe y percibe que no será acusada públicamente. Todo ello crea un ambiente de tensión que nos prepara para interpretar la canción como un elemento del conjunto signico que se llena en sus dimensiones: indicial y simbólica.

La Uruguaya, prostituta por afición y por gusto, tararea y canta esta canción mientras se insinúa y exhibe su cuerpo con ademanes grotescos en un actuación que da cuenta de su trabajo y profesión de prostituta. Además que se encuentra en el prostíbulo. No es sólo la frecuencia de aparición del tema lo que nos hace destacarlo, sino además el fuerte contenido moral que le otorga el autor cinematográfico, al considerarlo un símbolo no sólo musical sino también de la censura y la moralidad reinante en los años 40.

El matiz que brinda la redundancia y que hace que inequívocamente detectemos signicamente la información y asociemos esta canción con algo pecaminoso o por lo menos censurable - aún sin saber que dicha canción ha sido censurada y que está mal vista en ésta época -, lo pone doña Visitación, que, mirando a la radio con actitud molesta, aclara verbalmente:

"...Parece que no se dan cuenta que en las casas hay chicas jóvenes".

Transcribimos a continuación una estrofa de la canción tal como fue escrita antes de las correcciones de la censura, para que quede testimonio de la misma tal como se dio a conocer en el momento en que se consideró una de las coplas de más éxito y que con más frecuencia se escuchó en los distintos ambientes del Madrid de la posguerra:

*"Apoyáa en el quicio de la mancebía,
miraba encenderse la noche de mayo.
Pasaban los hombres y yo sonreía,
hasta que en mi puerta paraste el caballo...
Serrana, me das candela.
Ven y tómalala en mis labios,
que yo, fuego te daré.*

Valverde, León y Quiroga.

c. Salas de billares:

Como otra de las diversiones institucionalizadas de la época, podemos clasificar las salas de billares. Para el uso exclusivo de los hombres, - la moral de la época recomienda a las mujeres decentes estar en sus casas -, éstos lugares concentraban grupos masculinos de estratos sociales populares, que tradicionalmente se han inclinado por la práctica de este juego definido por el diccionario de la R.A.L.E., como de habilidad y destreza.

La colmena nos muestra además cómo el salón de billar favorecía el encubrimiento de los homosexuales, o al menos, permitía que este grupo censurado social y moralmente e incluso prohibidos en dicha época, pudiera mantener una vida social parcialmente encubierta, aunque expuesta a la crítica, la burla y el desprecio.

Bien claro lo tenemos en el caso del Sr. Suárez, alias "la fotógrafa", - en femenino para designar su condición de homosexual - y aludiendo a su profesión de fotógrafo. A éste personaje al igual que a Pepe-el astilla, lo vemos en el billar jugando. Es interesante observar que dentro de sus actividades de ocio compartidas el billar ocupaba el único lugar a visitar:

"Suárez: ... vamos a los billares, a ver posturas".

Es importante destacar que no existe una asociación entre el billar y el homosexualismo, se trata simplemente de observar que en dicho lugar preferentemente, dado el carácter sexista que se establecía en ellos, dentro de los hombres reunidos en torno al juego, también eran habituales - aunque censurados -, los homosexuales que formaban parte de esa sociedad regida por normas y principios morales y religiosos tan estrictos, que les negaban un lugar dentro de la convivencia misma.

Los espacios abiertos:

La calle entorno urbano de tránsito:

La sociedad española de posguerra se mueve primordialmente dentro de espacios cerrados. El tránsito de las mujeres por las calles no es muy bien visto, de tal forma que las mujeres van por la calle simplemente en un tránsito de un lugar a otro. Si van por la calle solas es porque se dirigen a algún lugar específico, pero la calle no constituye un espacio atrayente para una sociedad que establece sus designios en función del trabajo.

En el caso de los hombres la calle puede constituir también un lugar para el tránsito, sin embargo para ellos no se añade el valor censurable de permanecer en la calle. No obstante, como decimos, la calle y menos aún durante el invierno, no constituye un lugar apetecido para los españoles de la época. La calle representa un espacio comercial antes que social, en el que confluyen vendedores ocasionales, estraperlistas y durante la noche se convierte en un lugar incluso vigilado con personajes como el mítico sereno o la policía que vestida de civil vigila y controla el orden público.

-El parque, entorno urbano de recreo:

Los parques, por otra parte, constituyen zonas de ocio, espacios urbanos destinados para el paseo y el descanso de los individuos. Vemos en el caso de La colmena, que se presentan tres escenas diferentes en las que el parque es un espacio urbano para la sociedad española. Así, el parque del Retiro constituye un lugar por el que Ventura y Julita, una pareja de novios, pasea tranquilamente y convierte este entorno abierto en su lugar de encuentro.

El parque del Oeste es un lugar, también, destinado al paseo de Purita y Martín Marco. La chica repite - con ilusión -, pensarán que somos novios. Porque es tal la costumbre de la época. Cedida la costumbre de la visita estricta en presencia de la madre de la chica, como se estilaba a principios de siglo, los jóvenes de los años 40 podían pasear por lugares públicos y abiertos para conocerse durante la etapa del noviazgo.

El parque del Retiro también constituye un lugar de paseo y un símbolo de la unión familiar para Roberto, Filo y sus hijos. Allí la familia pasea tranquilamente de cara a la sociedad en un día de fiesta luctuosa como era el Jueves Santo. El parque se convierte en el lugar público emblemático para pasear, mostrarse y representarse libremente en la sociedad de la posguerra. Es un entorno socializado y destinado al recreo y entretenimiento.

IV.3.2.2. Instituciones de lo clandestino

Casas de Prostitución y casas de citas, instituciones de la clandestinidad

El hotelito de doña Jesusa en La colmena:

El hotelito de doña Jesusa es el lugar referido en el guión de Dibildos como la casa de prostitución que veremos representada en los años 40 y que se constituye no sólo como el centro de diversión donde la moral muestra su laxitud, sino también como una forma de vida de la España de Posguerra. El decorado se compone del saloncito recibidor en el que las prostitutas desfilan y se exhiben ante los clientes sentados; las habitaciones respectivas y una zona que reviste un carácter familiar, cálido y de descanso: el comedor y cocina.

Nos encontramos con un espacio indisociable de la cultura de la posguerra, no porque todos los españoles se vuelquen en los prostíbulos, sino porque constituye un espacio que explica formas de vida, de solidaridad y de marginalidad dentro de la moral de la época. Los límites entre lo permitido y lo no permitido, la frontera dentro de la semiosfera cultural, en la que se permean elementos semióticos de una contracultura.

De la mano del ejercicio de la prostitución debemos considerar también a las personas que se benefician o buscan éste servicio como una práctica social natural, por lo que más adelante dedicaremos un aparte a hablar sobre los personajes que intervienen. En el caso de La colmena vemos que nos referimos a casas de prostitución frecuentadas por hombres de diferentes edades, posiciones económicas e incluso con diferente estado civil.

Tengamos en cuenta que si bien existe una permisividad en torno a que el varón acceda a dichos lugares, fundamentada en el mito de la masculinidad¹⁴, como explicaremos más adelante, también existe un marco legal y unos antecedentes que determinan la marginalidad e ilegalidad tanto del ejercicio de la prostitución por parte de las mujeres como la frecuentación de hombres casados a dichos sitios acto que constituye el delito de adulterio.

El Estado español durante la posguerra prohíbe el adulterio elevándolo a la categoría de un delito e incluyendo la reforma respectiva en el Código Penal español. La noticia se da a conocer el 9 de mayo de 1942 a través de un decreto presentado por el Ministerio

de Justicia que asume diversas iniciativas entre las que se contemplan el adulterio, el abandono de la familia o el aborto, entre otras medidas que tienden a proteger la familia y su honor.

Pero la casa de prostitución como espacio cultural dentro de la posguerra es un simbolismo que cumple otra función, ya que además de representar en sí misma el calor humano, y en ocasiones afectivo, con el que se comercia en ella, contaba con zonas acondicionadas con calefacción y así, eran lugares calientes en el que el tránsito mismo de las personas, el calor de los cuerpos influía favorablemente para su frecuentación.

La posguerra española determina las costumbres de forma tal que permite desvelar aspectos económicos y valores sociales como motivos que conducen a la cohesión y solidaridad dentro de la sociedad. Por un lado, podemos considerar que dentro de ésta época en la que las condiciones de hambre afectaban - tanto y a tantos -, y en la que las posibilidades laborales eran escasas, muchas mujeres se dedican a ésta profesión como *una forma de liberarse o de emanciparse socialmente*.

Por otra parte, el aspecto económico plasmó una realidad social en la que gran cantidad de mujeres se encontraron viudas y con una pequeña pensión que escasamente les permitía vivir y sostenerse, por lo que el alquiler de habitaciones para estos fines o el hacer de su casa un centro de prostitución, consistió en una forma de vida de muchas que solucionó los problemas económicos más inmediatos.

Casas de prostitución y casas de citas o pensiones de alquiler, sirvieron a las costumbres y la lujuria de una sociedad reprimida por el Estado y por la iglesia. No son pocos los ejemplos dentro de la literatura o dentro de la historia del cine español en los que se observan las casas de prostitución como el símbolo que alberga cobijo, calor y protección a todo aquel que se encuentre desprovisto de amor.

La casa de prostitución se presenta como el elemento catalizador de una sociedad con diferencias dentro de las facultades sexuales de cada sexo y cumple la función de frontera social de las normas morales en lo que al sexo se refiere. La sociedad reconoce la permeabilidad y debilidad del modelo moral que quiere imponer, a través de la aceptación de las casas de prostitución. Por ello se crea el mito iniciático, para justificar la existencia de las mismas y para encubrir la extraña fisura en las relaciones sexuales de los hombres, la cual se debate entre el amor y la lujuria.

En La colmena tenemos una muestra de ésta situación social de la sociedad española de posguerra en el hotelito de doña Jesusa, donde 7 prostitutas de diversa condición trabajan en el negocio; además en la casa de doña Celia y en la pensión de doña Matilde, éstos dos últimos casos, los veremos separadamente más adelante.

También vemos el caso del comportamiento de la dueña que perdió a su hijo en la guerra y que por solidaridad ofrece una habitación a Martín Marco para que duerma allí cuando no hay clientes, aflorando de este modo no solo el sentimiento materno, sino la solidaridad que surgió entre algunas personas indistintamente de aquella politización

que marcaba esta época. La riqueza de La colmena también se observa en la variedad de historias que contempla.

El alquiler de habitaciones y las casas de citas

Como otra forma de manutención económica en ésta época se destacan las casas de citas, que a diferencia de los prostíbulos o mancebías venían cumpliendo su función social desde principios de siglo, según lo señala el análisis de Amando de Miguel¹⁵. En ellas se dan cita parejas de todo tipo, con el objeto de mantener relaciones sexuales. Las casas de citas surgen en cualquier lugar y normalmente son descubiertas por el vecindario a causa de la afluencia de parejas que entran y salen constantemente durante el día y/o la noche.

El caso de la casa de citas de doña Celia demuestra cómo ésta práctica se hace frecuente en diversos grupos. Allí acude don Leonardo Meléndez, Ventura y Julita, pero también don Roque y Lola la vecina. Es decir, solteros, parejas de novios y un par de amantes - vecinos que encuentran allí un lugar ideal para encubrir las reuniones no permitidas de cara a la familia, la sociedad, la moral y la religión católica.

El factor determinante es la doble moral que impera en la sociedad española de posguerra. El constante encubrimiento de unas acciones y costumbres que luego se censurarán de cara a la misma sociedad. Los contrastes nos permiten observar la moralidad en su papel activo de censura y en su papel pasivo de encubrimiento de las costumbres.

La casa de citas de doña Celia, es atendida por ésta mujer que no recibe a cualquier extraño sino a personas que conozcan la clave, es decir clientes recomendados por otros clientes, con lo cual se enlaza el círculo de la cohesión y desconfianza que determina a ésta sociedad necesitada de vínculos que hagan manejables los términos de la convivencia como si de una familia se tratara.

Como una muestra más de la diferencia que existe en el servicio que ofrece la dueña de la casa de citas, y el negocio de la casa de prostitución, Doña Celia advierte a sus clientes que lo único que pide "es decencia y formalidad, que hay criaturas". A su vez y como una definición del término para el conocimiento del lector/espectador, Mario Camus explica verbalmente la definición del lugar, mediante una escena irónica: cuando Julita se equivoca de casa y tras decir la contraseña, le responden: "la casa de citas es en el piso de arriba", y tras ésta respuesta le cierran la puerta, apareciendo una Julita que se muestra ensimismada y humillada.

El último ejemplo a mencionar sobre los alquileres como forma de vida y circunstancia que en esos momentos solucionó los problemas económicos de algunas mujeres, lo constituye la modalidad que establece doña Matilde, quien se muestra como una señora que promulga la decencia de su casa y critica y juzga la moral de la época desde su mesa ubicada en el segundo nivel del café de doña Rosa.

Doña Matilde se nos muestra en el papel mítico de la celestina, tan difundido por la literatura española y definido a través de la obra de Fernando de Rojas. Doña Matilde es la mujer que conecta a Victorita con hombres que pagan por obtener favores sexuales

como son los casos del predero y de don Mario de la Vega, asumiendo con naturalidad y cinismo la negociación del sexo. El verdadero trabajo de esta mujer es contactar con la chica y conectarla con el hombre que está dispuesto a pagar.

Finalmente, doña Matilde, dueña de una pensión de alquiler, pone su habitación al servicio del dinero que don Mario de la Vega esté dispuesto a pagar para acostarse con Victorita. Vemos aquí el caso más típico de la moral esencial de la época, la promulgada verbalmente y la praxis de la realidad social de la posguerra en la que la laxitud e incluso la hipocresía imperan para el beneficio económico de una sociedad estigmatizada por el hambre y la austeridad. Nuevamente el término de lo fronterizo en la cultura de posguerra cobra vigencia para mostrarnos aquí valores y contravalores mezclados.

La calle y la nocturnidad:

Dentro de la esfera de los simbolismos universales, la calle y la noche se asocian en un ámbito que representa lo clandestino e incluso facilita el anonimato. No son frecuentes las escenas nocturnas en el caso de La colmena y el Madrid de la época no tenía una vida nocturna demasiado activa. El film no representa escenas que señalen actividades clandestinas a mencionar.

Sin embargo, interesa destacar esa ausencia de actividad como una parte de la realidad social que se vive durante la posguerra, un período en el que los españoles se guardaban en sus casas a tempranas horas y en el que el ocio y la diversión se limitaban a espacio restringidos con horarios que no superaban el paso de la medianoche. Como espacio

marginal o fronterizo dentro de la semiosfera de la cultura de posguerra vale la pena mencionar que la calle y la noche no son entornos aceptables socialmente.

Durante la noche, el transeúnte se expone a ser detenido por la policía - vestida de civil - , que le interroga inquisitivamente por considerarlo sospechoso. Tal es el caso de Martín Marco. Su paso durante la noche frente al prostíbulo se hace sospechoso y por ello es interrogado por la policía. La noche y la nocturnidad no son elementos que durante la posguerra representen a la sociedad. Por el contrario, la sociedad española se recluye tempranamente en sus hogares en un régimen que mantiene el control del día a día.

La prendería:

También podemos hablar de otros espacios que se institucionalizan durante la posguerra en la medida en que su valor cultural se ve respaldado por la situación económica que afecta especialmente la década de los 40. Cabe mencionar aquí la Prendería como el lugar alternativo que cobra importancia para una economía doméstica precaria en la que una salida para el diario vivir consistía en llevar a las prenderías objetos de relativo valor familiar o doméstico.

IV.3.2.3. Símbolos que representan la posguerra:

Objetos y otros simbolismos:

El inventario de elementos que comprenden la posguerra española pasa por los llamados símbolos referenciales dentro de los que encontramos las fotografías de Hitler y Pío XII, como símbolos de ésta época. El primero como exponente claro del fascismo y de los

ideales de un grupo representativo de la sociedad que se demuestra radical y autoritario. El segundo Pío XII, como representante máximo de la iglesia católica y referente de la época y costumbres cristianas que desde siempre han acogido los españoles como representativas de la hispanidad.

Conviene destacar la presencia de elementos que surgen como legado directo de la guerra civil española. Se trata aquí de mantas militares que se ponen en uso como parte de las prendas de llevar por casa y cuya presencia y posesión remiten a la contienda. Tal es el caso de la manta que a la manera de poncho usa La Uruguay para calentarse un poco mientras está en el comedor, o también la manta con la que cubren el cuerpo de doña Margoth en el momento de sacar el cadáver de la casa.

Podríamos añadir otros simbolismos, como la máquina de liar cigarrillos, la máquina de coser, la máquina registradora, la pluma estilográfica, o la cámara fotográfica de fuelle, entre otros, pero consideramos que el inventario de tales elementos se ha destacado *suficientemente en el nivel iconográfico y es suficientemente ilustrativo para destacar los simbolismos que corresponden a objetos que representan dicha época.* Hablar de cada uno de ellos no es necesario, basta con observar que los objetos, como las culturas evolucionan y se transforman con el paso del tiempo.

Glosario de simbolismos:

- Pluma / Bolígrafo
- Veladores de mármol
- Teléfono negro de pared

- Tarjeta de fumador
- Lusitania Express
- Portería de una casa
- Alfiler de ex - cautivo
- Medalla Niñas de María
- Coche con gasógeno
- Barra de labios
- Queso Manchego
- Chorizos
- Silbato del butano
- Boniato
- Aceite
- Fiscalía de Tasas
- La Comisaría del Distrito
- Tribunal de Notarías
- Dirección General del Registro y del Notariado
- Chaqueta que se voltea por el revés

IV.3.2.4. Personajes representativos de la sociedad

Los personajes del café:

Los más variopintos personajes recorren el café, al fin y al cabo es un lugar público y para nadie está vedado el paso. Atrás han quedado los tiempos en los que las señoritas decentes no podían entrar en un café y atrás también empieza a quedar la idea de "la

misoginia" que caracterizó las tertulias literarias de años anteriores y que desaparecieron lentamente tras hechos y conquistas como la imposición del sufragio para la mujer, la emancipación femenina, los avances en la erradicación del analfabetismo femenino - que en 1936 había llegado a ser del 39,4 % ¹⁶-, y el paso de la guerra civil que envió a muchas mujeres al trabajo mientras los hombres hacían la guerra. Este conjunto de hechos hicieron olvidar esta otra división separatista.

En los cafés de los años 40 había cabida para todo el pueblo español, y lo que nos muestra el film La colmena es la convivencia de la sociedad española de posguerra con sus quebrantos, los rencores que permanecían como una herencia, las suspicacias y argucias necesarias para subsistir, el chismorreó y el vituperio, los prejuicios solemnes amparados - a veces -, en la expresión religiosa, además de una doble moral e hipocresía que cercenaban el ambiente del café, indistintamente de sus razones políticas, e incluso sin entrar en estos temas.

De cara a los personajes, merece la pena citar nuevamente a Amando de Miguel quién destaca los diferentes tipos de personajes que confluían en Madrid en tanto que capital y que motivaban las reuniones y tertulias del café como entorno familiar de aprendizaje y mezcla de grupos sociales como "funcionarios, estudiantes, rentistas, artistas y otras personas con escasas obligaciones. A ellas se añade la población flotante que acudía a Madrid para resolver mil asuntos, desde pasar unas oposiciones a solicitar alguna prebenda política"¹⁷.

Hablar de los poetas, como personajes de la posguerra no es lo más representativo ya que culturalmente han existido desde antaño como pueden existir los escritores, los pintores, etc. . Lo que entenderemos aquí es cómo se veían y cómo se representaban en ésta época de la posguerra de los años 40 todos los personajes que allí habitaban, aunque señalando - gracias al paso del tiempo -, aquellas figuras que perteneciendo a dicha época, actualmente han ido desapareciendo o transformándose.

Al café acudían los poetas, escritores y artistas, entregados principalmente a la disertación e intercambio verbal, "las" y "los" pensionistas, por disponer de más tiempo para la tertulia, los comerciantes furtivos que veían la ocasión propicia de vender e incluso de timar a cualquier incauto, los transeúntes que esporádicamente hacían estación breve en el café, el vecino del bar que teniendo su local comercial cerca va allí y lee el periódico al tiempo que busca la compañía del ambiente enrarecido por el murmullo y las voces.

Los poetas:

Conviene hablar acerca del matiz con el que el director cinematográfico nos presenta a los poetas. La imagen nos muestra a Antofagasta, Don Ricardo y Maello, los poetas del café La Delicia en su tradicional tertulia vespertina.



**Imagen tomada de La colmena.
Sec. 01A**

Caracterizados como unos personajes que intentan crear cátedra en torno a sus conocimientos y enmarcados en los términos de la literatura decimonónica, los poetas del café La Delicia, hablan de Dostoievsky, fuman picadura, toman café y se mantienen a la espera de la llegada de don Ibrahim para que les pague el café.

Los poetas, se enmarcan dentro del rol que les tiene destinado la picaresca para aparentar conocimientos, adular a don Ibrahim y oír su respectiva arenga y habitual progimnasma que supuestamente le permitirá entrar en la academia de Jurisprudencia. Todo ello con un discurso literario e invadido por citas y referencias que connotan su decadencia profesional y aunado al espíritu de la fortuna pues su base para el éxito se fundamenta en conseguir algún premio de poesía como por ejemplo la famosa "flor natural".

Don Ibrahim:

El personaje que invita al café y que se ve envuelto por la adulación de los poetas, centra su tránsito por el café en su acción encaminada a encontrar un auditorio que le permita asegurarse el convencimiento de ingreso en la Academia de Jurisprudencia. Don Ibrahim no nos define un arquetipo de personaje de la posguerra, su existencia simplemente permite la representación de los poetas como lo señala el guión, personajes "dispuestos al sable".

Si bien el personaje de don Ibrahim no se eleva a la categoría de arquetipo, sí nos significa culturalmente a través de su discurso. El texto que pronuncia enuncia un

principio de la posguerra, del cual él disiente retóricamente y desde el rigor científico: "... que la usucapion sea el modo de adquirir derechos por el mero ejercicio del mismo".

Diversos personajes:

También se acercaban al café, las amas de casa que se reunían a matar un poco el tiempo, los solteros y solitarios, los "solterones" que veían la oportunidad de establecer algún lazo que alegrara sus días, las solteras y "solteronas", deseosas de ser observadas y ser cortejadas, entre otros personajes no menos dignos de mención, pero que pueden considerarse sin asiento cultural propio como para ser vinculados estrictamente al ambiente y escenografía del café.

Otros personajes de gran importancia en toda sociedad son las señoras que intentan cumplir su papel de regidoras de la moral. Estos personajes, frecuentemente femeninos, se sientan a observar el pasar de las horas con sus sentidos puestos en las otras mesas. Curiosamente son personajes muy bien informados sobre la vida de los demás. Su papel de detectives y fiscalizadoras de un núcleo de personajes que es habitual en el café, se cumple con severidad, pero a la inversa, al juzgarse a sí mismas tienden a asumir actitudes flexibles y laxas.

Como personajes emblemáticos dentro de cualquier sociedad, podemos citar la señorita ya entrada en años que recorre el café, a la espera de conseguir un romance que le cambie su condición de soltería. La caracterización del personaje debe considerar los paseos por las naves del café, las miradas pseudo-discretas y las tardes entregadas a la espera del posible romance. Tal es el caso de la señorita Elvira en La colmena.

Por otra parte, el café tenía personajes que formaban parte de su connotación comercial. Obviamente, la España de posguerra, con grandes jerarquías sociales debía mantener una escala vertical dentro del trabajo de este gremio. Así, además de la dueña, que vemos representada en la diégesis de La colmena a través de doña Rosa, existía el encargado - Consorcio - y un grupo de camareros que dependiendo del nivel del café podían vestir smoking como en el caso del café La Delicia. Otros personajes en el café como institución de la época eran:

El cerillero y limpiabotas:

Además de los tradicionales camareros , el café contaba con el cerillero y el limpiabotas, que en ocasiones podía ser la misma persona y que se paseaba por entre las naves del salón anunciándose para realizar sus oficios de limpieza y brillo del calzado. Y es que la España de posguerra se cuidaba mucho de mantener una imagen personal impecable y de regirse por las leyes que la urbanidad dictaba.

El limpiabotas y cerillero, se configura como una institución de referencia anafórica en la sociedad española de posguerra, pues llega a considerarse como el enlace o personaje conector de notitas y mensajes entre las tímidas parejas que pululaban por el bar. El limpiabotas, que se mueve con soltura por todas las naves del café, podía además servir de tertulio esporádico, y muchas veces de confidente, además de cumplir con su misión de limpieza del calzado o de vender sus cigarrillos.

Ataviado con su uniforme negro, su banqueta especial y su cajita con los utensilios indispensables para realizar su oficio, también podía cumplir otras funciones como la de cerillero y ayudar en las cosas menores del bar, como en el caso de Padilla, que contestaba al teléfono en el café La Delicia.

Como limpiabotas establecido en el café y conocedor de todas sus costumbres y de los diferentes roles que se representaban en el café según la hora, el tema o el personaje, iba gritando por todo el bar a las horas en que había más público, para anunciar su oficio. De cara a la apariencia que hay que mantener, el limpiabotas cumple su función social ya que por mucho tiempo ha sido un personaje institucionalizado del cual dependía la apariencia externa que exigía la urbanidad y normas que deben tenerse en cuenta para parecer o ser un hombre de respeto.

De este modo y gracias a este personaje, además de acudir a tomar el café, a conocer alguna que otra señorita o de ir a leer el periódico y participar de las tertulias, los hombres españoles acudían al bar a cumplir con una norma de higiene que los calificaba y habilitaba socialmente, mostrándose nuevamente como entes portadores o sometidos a ese nuevo mandato.

Una muestra del limpiabotas de los años 40, la tenemos - como hemos dicho - en el personaje de Padilla en La colmena. Padilla se ofrece, comercialmente hablando, a viva voz y con una frase que construye a la manera de un sumario de su acción como limpiabotas y que dice graciosamente, casi a la manera de un eufemismo: "Limpia, saco brillo y esplendor, se limpian las botas, las de color y las otras".

Por otra parte, en tanto que cerillero, Padilla y en general todo aquel que se dedicaba a estos oficios, debía tener un conocimiento sobre el cigarrillo que podía significar un bagaje cultural de no poca importancia en ciertas ocasiones, dependiendo de la elocuencia y cantidad de información que manejara el cerillero, por supuesto. Así Padilla hace alarde de sus conocimientos frente a don Leonardo:

"...mire don Leonardo, el tabaco de colilla siempre se nota. Por más que lo lave uno queda un gusto un poco raro. Además el tabaco de colilla huele a vinagre a 100 leguas de aquí" ... "Yo no digo que mis pitillos sean de Genen, yo no quiero engañar a mi clientela. Estos son de cuarterón, pero bien cernidos y sin palos".

Los Músicos:

El acompañamiento musical era una distinción que podían tener algunos cafés de clase alta. Además de animar las principales horas del café, estos personajes formaban parte del ambiente de la época con sus propias historias, que como en el caso de Elvira incluía peticiones y sugerencias llenas de coquetería.

Los músicos jugaban un papel importante y se consideran también personajes anafóricos ya que la interpretación de las notas más sonadas de la época atraía y mantenía la clientela, reactivando y alimentando los signos que se erigían en la época. Un pianista y un violinista, son los músicos que permanentemente ambientan el sonido del café de doña Rosa, evocando diversas notas que sirven de fondo al contexto cultural de los años 40.

Los personajes en la casa de prostitución:

En cuanto a la estructura jerárquica y de división del trabajo encontramos a la dueña: doña Jesusa, le sigue la encargada, que se muestra como un personaje entrado en años y que posiblemente proviene de la misma profesión de sus compañeras y que cumple sus funciones abriendo y cerrando la puerta, recibiendo a los clientes y vigilando el trabajo de las chicas más jóvenes. Y, finalmente las prostitutas que también tienen sus afinidades y peculiaridades dentro del trabajo y que se consideraban "las pupilas de la dueña".

Es interesante observar en "El Sexo de Nuestros Abuelos"¹⁸, la jerarquía que se establecía desde principios de siglos dentro de las mujeres que se dedicaban a la prostitución: las pupilas o huéspedes de mancebía y las carreristas, que iban por su cuenta. Éstas últimas, señala el autor iban "desde la golfa pajillera, de baja estofa, a la buscona de gran representación", luego se incluye otra categoría con las cupletistas, tonadilleras y bailarinas que "redondeaban sus ingresos posando como modelos para cuadros y postales".

Por otra parte, La colmena de Camus nos muestra un aspecto familiar dentro de las prostitutas, que son consideradas protegidas de la dueña; la cual asume frente a ellas, además de su rol de jefe: controlando el timbre y las fichas de trabajo; un rol maternal llamando a sus empleadas cariñosamente "niñas" y compartiendo con ellas largas partidas de parchis o limpiando las lentejas que luego compartirán todas.

El rol materno de la dueña se hace extensivo a Martín Marco, que había sido el amigo de su hijo - víctima de la guerra -, y le ofrece cama e incluso comida para ayudarlo a sobrevivir en estos años en los que estar del lado de los vencidos era realmente difícil. El caso de Martín Marco en el prostíbulo se separa del de los clientes pues los nexos que vinculan al poeta y escritor, con éste lugar, son los de la solidaridad que le profesa la dueña como muestra de reconocimiento al vínculo de amistad que existió con su hijo.

En cuanto a las prostitutas vemos aspectos humanos que dan variedad a la pluralidad de personajes que se representan. El aspecto de la cohesión del grupo se mantiene latente y las prostitutas forman un gremio que se comporta como una familia que se protege y comparte su vida en conjunto a través de lazos de amistad. El ambiente familiar es necesario en la profesión del amor por dinero, pues "Mal que bien, el burdel era una especie de hogar sustitutivo para las pupilas aisladas de cualquier otra forma de parentela o amistad"¹⁹.

Los tipos de prostitutas no afectan dichos lazos pues responden tan sólo a formas de realizar su trabajo, por ello la forma de representarlo se da principalmente a través del vestuario. Por un lado tenemos a la profesional que actúa de manera más abierta y que parece estar más dispuesta al oficio de la profesión: La Uruguaya. Camus deja que el peso de la imagen y la caracterización de la actriz definan a ésta prostituta, por ello no oímos su voz, excepto para tararear la canción que estigmatiza su conducta: "Ojos verdes".

Por otro lado tenemos a Purita que vistiendo de manera más recatada, en colores beige y cubriéndose los hombros con una mantilla, en algunas ocasiones, se nos presenta - por contraste a la Uruguaya - cuya significación podría construirse en torno al modelo de la prostituta que proviene de algún pueblo español y que además vive una ilusión romántica manteniendo siempre a su mano una novelita de la Colección Pueyo.

Estos detalles del vestuario o de su comportamiento más recatado crean el perfil de una prostituta que podemos redimir socialmente, pues el inconsciente colectivo dramatiza imaginariamente su situación suponiendo que su conducta se ha visto motivada por circunstancias adversas²⁰. Su forma de asumir el trabajo le permite vivir un pequeño romance que Camus define como amistad, a través del soneto de Juan Ramón Jiménez que recita Martín Marco.

Estos dos personajes - La Uruguaya y Purita - se destacan por contraste en la caracterización visual en La colmena, pero también con los significantes auditivos. Las otras prostitutas cumplen papeles complementarios que no particularizan historias concretas sino que ambientan y complementan el trabajo de la casa de prostitución, como una muestra más del ambiente social de la época.

Conviene destacar la definición que hace Camus de las prostitutas de los años 40, mostrándonos a las 2 mujeres en sus funciones del oficio por placer o por vicio, verbigracia La Uruguaya y el papel ensoñador de Purita. Debemos tener en cuenta que el nivel social y el cultural van muy ligados en ésta época en la que aún existía una tasa de analfabetismo alta, especialmente en el caso de las mujeres de provincia. Y también

tendremos en cuenta que durante la posguerra la dura situación social y laboral y el alto nivel de analfabetismo incrementó el número de mujeres que se dedicaron a dicha profesión.

Citaremos a manera de ejemplo la secuencia N° 40 que se rueda en el parque del Oeste y donde Martín Marco y Purita pasean y nos muestran el ambiente de la época - las monjas paseando con los niños huérfanos, rapados para evitar el contagio del piojo verde, o el fotógrafo del parque -, mientras ayudan a definir los roles de las dos prostitutas:

Purita: ¿Has oído?, ha dicho su novia. Cuando se lo cuente a la Uruguaya

Martín Marco: Y, ¿por qué se lo tienes que contar?

Purita: Es que la Uruguaya siempre dice que se nos conoce a la legua

Martín Marco: Bueno, ella sí. Pero tú eres diferente (saca la novela del bolsillo y lee):

"Suave como una niña y delicada como una princesa"

Purita: Dámelo (le quita su novelita Pueyo y la guarda en su bolso)

Martín Marco: Oye y ¿por qué la llamáis la Uruguaya?

Purita: (con naturalidad) porque es de Buenos Aires.

(Pocas y sencillas palabras nos permiten definir su nivel cultural, pero a la vez, la comprensión de dicha situación por parte de Martín Marco se deja ver con transparencia en ésta secuencia. Tras la lectura de un soneto de Juan Ramón Jiménez, del cual hablaremos más adelante, Martín Marco y Purita mantienen el siguiente diálogo):

Purita: ¿Qué es eso?

Martín Marco: Un soneto de Juan Ramón

Purita: ¿Quién es Juan Ramón?

Martín Marco: Un poeta

Purita: ¿Hacia versos?

Martín Marco: (entonación confidencial y comprensiva) Claro...

Retomando el tema de los personajes que habitan en el prostíbulo, vamos a dejar de lado a las profesionales del oficio para hablar un poco de los clientes que allí acudían. Las escenas que se nos representan, nos muestran hombres jóvenes y viejos, solteros y casados, que acudían allí con naturalidad.

Es de observar el caso del hombre viudo, que vistiendo en riguroso negro y con la banda negra colocada en su brazo, que simboliza el luto y el respeto a sus muertos, va allí en busca de compañía y a matar las horas de soledad, porque de otro modo no se explicaría su tranquilidad y entrega a la lectura del periódico. También encontramos a Don Cosme, el hombre ya mayor que acude allí en busca del sexo que su mujer - enferma, o muy mayor, o tal vez demasiado decente para éstos placeres -, no le puede dar a causa de creencias tan dispares como el recato moral, la menopausia o bien por sus continuos males.

Por otra parte, los jóvenes indecisos, dubitativos frente a la elección de la prostituta, que desfila una y otra vez, o don Leonardo y Tesifonte, otros clientes y otra generación que también acude allí y tras el consabido desfile de los cuerpos femeninos eligen y son

elegidos a cambio de los 3 duros que cuesta el servicio. De este modo, el autor completa un colorido arco iris de personajes de diferentes edades y con diversas motivaciones, que acuden a la casa de prostitución, centro del placer que la sociedad estricta y la moralidad permitían como una costumbre o una tradición que facilita el equilibrio social justificado con el mito de la virilidad.

Homosexuales:

Los gestos y amaneramientos de Suárez incorporan el arquetipo del homosexual con tendencias femeninas frente al complementario masculino cuyos gestos desbordan masculinidad. Así, La colmena nos plantea un elemento considerado marginal e incluso repudiado dentro de la sociedad española de posguerra. Nos encontramos aquí con un personaje a considerar fronterizo dentro de la semiosfera cultural de la época.

Las formas de representación del homosexual en el caso de La colmena intentan crear un boceto mítico dentro de las figuras de los homosexuales. Responder a un arquetipo es común en el cine ya que la condensación de signos esenciales y simbologías que representen un modelo de personaje es fundamental para que la lectura del papel representado sea clara.

En el caso de los dos personajes homosexuales del film: el Sr. Suárez y Pepe el astilla, vemos representado el arquetipo de la polaridad homosexual. El primero representa el aspecto homosexual con tendencia femenina ya que toma de manera proyectiva algunos gestos y atributos femeninos, mientras que el segundo mantiene su masculinidad y esencia viril intacta e incluso en algunos casos llevada al extremo.

Suárez es fotógrafo de profesión, lo vemos a través de un anuncio que hay en la puerta de su casa y por los elementos de atrezzo que sirven a la decoración de la misma; aún cuando no lo vemos ejerciendo dicha profesión, su posición económica le permite ciertas comodidades y elegancia en el vestir. El rol que asume de cara a una sociedad que censura la homosexualidad, no le lleva a ocultar sus costumbres y tendencias sexuales. Su comportamiento no atenta contra los demás sino contra la moral de la época y es tolerado y respetado en el bar de doña Rosa.

Suárez se mueve con ademanes femeninos y hasta exagerados; observa a los hombres que pasan por su lado, con cierta lujuria y va enganchado al brazo de su joven protegido, Pepe el astilla, que no es más que un "macho que le protege de las burlas de la sociedad y le ayuda a gastar su dinero". Si bien los personajes que habitan en La colmena son bastante tolerantes con la homosexualidad de Suárez, el director cinematográfico concentró el elemento de censura y prejuicio en el elemento auditivo.

La definición de las costumbres en la sociedad española de posguerra y de lo censurable de la homosexualidad se expresan con claridad mediante el diálogo que se da tras el "supuesto asesinato" de doña Margoth en casa de Suárez, cuando el Juez pregunta por "los familiares de la finada" y el vecino citado por nosotros como el "hombre de negro" responde dando paso al prejuicio que nos obliga a entender la figura del homosexual como un personaje marginado y rechazado dentro de ésta cultura:

- *"Cualquiera lo sabe, es un hombre de malas costumbres*

- *¿Mujeriego?*

- *Pues no señor Juez, mujeriego no es*
 - *¿Jugador?*
 - *No, que yo sepa no*
 - *...¿Bebe?*
 - *No, no, tampoco*
- *Oiga ud. ¿a qué llama malas costumbres, a coleccionar sellos?*
- *No, señor Juez, Yo llamo malas costumbres a muchas cosas, por ejemplo a ser*
marica
 - *Ah... vamos, el hijo de la finada es marica*
 - *Sí, señor Juez, un marica como una catedral²¹*

El significante auditivo es el que nos define aquí la moral de la época y sobre todo el hecho que nos interesa dentro de una moral que se ocupa de mirar al de al lado más que a sí mismo. Como un eco que sanciona constantemente la tendencia homosexual de Suárez, tenemos también al loro que automatiza la marcada sanción social gritando constantemente:

- *Julián indecente, canallas. Indecente, Canalla.*

Más adelante volveremos a hablar de la automatización que se hace con el loro sobre una sociedad que es permisiva y sancionadora en marcadas escalas, demarcando con ello la frontera de la semiosfera cultural que se nos presenta permeable pero con arreglo a ciertas normas.

IV.3.3. *Pautas de comportamiento en la sociedad española de posguerra*

IV.3.3.1. Protocolos y etiquetas

Como ya señalamos al definir la cultura, las pautas de comportamiento comprenden los protocolos y etiquetas, las prácticas sociales a nivel del individuo y del grupo en su esfera personalizada, los gestos sociales, los roles asumidos y las normas de conducta que establece el grupo o comunidad social en un momento determinado, pero que se asumen y cumplen de manera individual y personalizada.

A continuación y para delimitar y trazar un surco que de cuenta del espacio semiótico que comprenden las pautas de comportamiento, intentaremos definir cómo se daban éstas dentro de la España de los años 40. Partamos como ya hemos hecho en otras ocasiones de los antecedentes para poder entender el conjunto que reúne las pautas de comportamiento de los españoles de dicha época.

En primer lugar y para poder ubicar cronológicamente los antecedentes en lo que se refiere a pautas de comportamientos de los individuos que conforman la sociedad, debemos asumir como elemento distintivo las edades que se representan en La colmena. Los personajes que se muestran en el film son, según la estadística pre-iconográfica de nuestro modelo, personas cuyas edades oscilan entre los 35 y los 45 años por lo que sus pautas de comportamiento deben entenderse como provenientes o aprehendidas durante la época de la República.

Los personajes de La colmena han vivido los sistemas de gobierno monárquico, dictatorial, republicano y debieron vivir o presenciar el rigor de la contienda civil. Por lo que los códigos que manejan son réplica y representan una época anterior de múltiples cambios y se manifiestan expectantes durante la posguerra; su proceder sin embargo, se encuentra demarcado por esa última fase en la que la división prevaleció y las actuaciones de los individuos se delineaban según la filiación política.

Dentro de los protocolos y etiquetas contemplamos los términos propios del lenguaje de la época que se dejan ver principalmente en saludos y formas de cortesía que comparten los diferentes personajes. Podríamos hacer un verdadero diccionario de los términos que se emplean con mayor frecuencia en la época y que dan cuenta de las formas de cortesía predominantes y que se modifican con el tiempo. De hecho queremos presentar una muestra de ello a través de un pequeño glosario extraído del film La colmena.

Formas de cortesía expresadas mediante el lenguaje:

Doña Visi habla con Filo y le cuenta que su hija tiene un "pretendiente" que se llama Ventura Aguado: "un muchacho muy formal que prepara notarías". Observamos que el uso de éstos términos se destaca porque han ido pasando con los tiempos y sólo los podemos entender en contraste con otras épocas.

Las formas de cortesía establecidas señalan también cierta etiqueta como el ceder el turno como una forma que demuestra las buenas maneras entre las personas. El galanteo se reviste de formas de cortesía a modo de dar una buena imagen dentro de la relación entre el hombre y la mujer. Un caso que nos muestra esto se hace acompañar de la

disimulada coquetería de Elvira y la respuesta de Tesifonte, quien acude ante la chica con unas cerillas a ofrecerle fuego. El acto se hace acompañar de expresiones de cortesía:

Tesifonte: ¿Me permite? (ofreciéndole fuego)

Elvirita: (encendiendo el cigarrillo) Gracias, es Ud. muy atento.

Otra demostración de los términos de cortesía interpersonal se observa entre don Cosme y el hombre de luto en el momento en el que se encuentran haciendo antesala en la casa de prostitución. Veamos el diálogo de los dos hombres, destacando que representan formas de cortesía y lenguaje de la época:

- *Hombre de luto: Pase Ud. primero don Cosme*
- *Don Cosme: Faltaría más, Ud. estaba antes*
- *Hombre de luto: De verdad se lo digo, yo no tengo ninguna prisa. Además, a Ud. le esperan en casa*
- *Don Cosme: Eso sí es verdad. Bueno, pues, muchas gracias. Es Ud. muy atento.*

Formas de cortesía que se destacan por el tratamiento:

Dentro de las formas de cortesía que se destacan por el tratamiento se deja ver una marcada jerarquización dentro de las relaciones sociales de la época. El trato interpersonal entre personas mayores se mantiene con formalismo y distancia a través del Usted, mientras que el trato entre los más jóvenes se ve diferenciado mediante el tuteo.

Usted / Tuteo: La España de pre-guerra establecía el trato de Ud. a las personas mayores y las formas respetuosas mediante un lenguaje han sido tenidas en cuenta en la educación. No obstante, el paso de un tratamiento mediante el Usted al tuteo, se generalizó mucho durante la República y no como una forma de rebeldía ni mucho menos. Se trataba de una evolución dentro de las relaciones formales, tan generalizada que tanto la derecha como la izquierda política la popularizaron. El tuteo fue empleado por la Falange prácticamente desde sus inicios, acompañado de otro símbolo lingüístico, como fue el término "camarada".

Por otra parte y para mostrar la jerarquización se establece un tratamiento de respeto que se significa a través del uso de los términos: Señor, Señora, Señorita e incluso el de Señorito, como se da en el caso Petrita, con Martín Marco. Las normas que estipulan dichas formas sociales de cortesía provienen de las reglas de urbanidad y civismo que se impartían desde principio de siglo y que se aprendían en la escuela, que a su vez obedecen a una designación de acuerdo con el status social y/o económico de los individuos.

Actualmente podemos observar un legado literario del protocolo social y la etiqueta de dicha época en libros como el "Tratado de las Obligaciones del Hombre" y, la "Urbanidad en Verso", los cuales se venden en ediciones facsímiles como una muestra de la forma de educación que se impartía separadamente a hombres y a mujeres. Dichas normas se dirigían principalmente a mantener las directrices de la moral y las costumbres, vinculadas especialmente con las creencias religiosas.

Un ejemplo de la Urbanidad que se contempla en la época y procede de éste libro es:

- "Si estando sentados se acerca alguna persona para hablarnos, debemos ponernos en pie
- Si alguno nos pregunta, no debemos responder a secas sí o no, sino sí señor o no señor.
- Aun con nuestros iguales debemos evitar toda expresión que suene a mandato, y así, en lugar de decir: haga usted esto, o haga lo otro, debemos usar de estas o semejantes expresiones: hágame usted el favor, ó sírvase usted hacer esto o lo otro."²²

Prácticas que dan cuenta de protocolos y etiquetas sociales:

- La propina: Como una forma de cortesía y una práctica que distingue a quien la ejerce se encuentran las propinas. A pesar de las difíciles condiciones económicas que se vivían en aquella época y precisamente por eso ya que se hacía más notorio y proporcionaba mayor distinción, se ejercía la práctica de la propina.

En el film vemos cómo don Mario de la Vega habla de la propina que da por la compra de un puro. Paga un duro y 30 céntimos de propina. Así mismo la aparente generosidad de don Leonardo Meléndez se manifiesta en la práctica de la propina a Padilla. Aunque no paga la cuenta, él se preocupa de dar generosas propinas al limpiabotas, quien a su vez muestra su agradecimiento. La propina en éste caso alcanza los 20 céntimos, claro está que el servicio se le apunta en la cuenta.

-La etiqueta con el recién llegado: una norma de educación que se mantiene desde principio de siglo consiste en ponerse de pie cuando alguien llega a la mesa, en el caso de los hombres y especialmente si hay diferencia de edades, la norma busca significar el respeto y la distinción de quien llega. La mujeres pueden mantenerse en la silla. El caso se observa en el café de doña Rosa, con la llegada de don Ibrahim de Ostolaza y Bofarull. La etiqueta de la época señala que los jóvenes aprendices se pongan de pie al saludar al recién llegado y además, como un acto añadido se le recibe el abrigo y el sombrero.

Aunque ésta norma de etiqueta que es común en la época, se observa en el caso de los poetas con una doble intención que busca la adulación para obtener el objetivo diario de conseguir que les paguen el café, no deja de ser una muestra clara del protocolo y la etiqueta que aún se mantienen durante ésta época. Bien sea por interés o desinteresadamente, lo cierto es que la norma se percibe en el comportamiento que representa el personaje de Antofagasta.

-Formas del saludo: También se observa el saludo entre los hombres estrechando la mano y de manera respetuosa y formal como lo hace don Ricardo cuando presenta a don Ibrahim con Martín Marco o con el inventor de palabras Matías Martín. En ambos casos, la norma estipula que los caballeros estrechen sus manos y pronuncien sus nombres con respeto y cierta reverencia que se demuestra con un movimiento leve de la cabeza.

En el caso en que la presentación la realice un adulator como es don Ricardo, bien sea por el respeto real que merece la persona o por el afán interesado de la adulación, el saludo va acompañado de calificativos que exaltan las cualidades o personalidad de los individuos que se presentan. Veamos el ejemplo de don Ricardo Sorbedo:

Don Ricardo: Don Ibrahim ... Mi querido académico. Venga, venga, permítame que le presente a Martín Marco, joven escritor y expoeta ultraísta ... Don Ibrahim de Ostolza y Bofarul, ilustre jurista.

Martín Marco: Mucho gusto

Don Ibrahim: El gusto es mío joven ...

Protocolos y etiquetas sociales contemplan también algunas recomendaciones sobre la forma de vestirse con discreción y recato, esto forma parte también del adecuado comportamiento y se dejan ver con claridad en el mencionado libro la "Urbanidad en verso", del cual, a título de ejemplo transcribimos una de las recomendaciones que se hace con respecto al vestido de las mujeres:

*"Jamás adoptéis la moda de vestir muy escotadas,
como aquellas descocadas que en nada estiman su honor,
vosotras tened presente lo que la moral reclama:
<<la mujer pierde su fama cuando ha perdido el pudor>>".²³*

Prácticas despectivas que señalan prejuicios mediante el tratamiento interpersonal:

Encontramos que dentro de la jerarquía social que se observa en la sociedad española de posguerra se presentan casos reverenciales de respeto entre las personas mayores y del mismo nivel social, pero también se presentan algunos casos en los que el tratamiento es despectivo y autoritario, llegando a mostrar prejuicios sociales y pautas de comportamiento que marcan a los personajes.

El caso más característico que observamos es el de doña Rosa con los camareros. Los rasgos de personalidad autoritaria y con prejuicios se dejan ver en ésta mujer que controla constantemente a los camareros y les habla a gritos y mediante insultos. La estigmatización entre vencedores y vencidos, de la que hemos hablado anteriormente cobra su máxima significación en el caso de doña Rosa y Pepe el camarero en la secuencia en la que accidentalmente, éste, se cae con la bandeja de los pedidos.

La aparición de doña Rosa, enfurecida e insultando da origen al siguiente texto que no deja dudas sobre la situación de verticalidad y desigualdad que establece la mujer con sus empleados y sobre la politización como símbolo que recoge odios y rencores provenientes de la guerra y que se mantienen durante la posguerra. (Pepe el camarero se encuentra en el suelo):

"Doña Rosa: ¡Bestia!, que lo que eres es un bestia y un rojo indecente. La culpa la

Stengo yo por no denunciaros a todos. ¿dónde tienes los ojos?

Pepe el camarero: Fue una desgracia señorita, fue sin querer.

Doña Rosa: Hombre claro, estaría bueno que lo hicieras de aposta. Sería lo último. El día que me harte váis todos a la cárcel uno detrás de otro. Dí que una no quiere. Que si tuviera mala sangre como la tenéis vosotros".

El trato despectivo y despreciativo que se observa en el film, se muestra apoyado en expresiones que lo sustentan, pero también en una prosodia que deja ver los prejuicios, el odio y los rencores que se manifiestan hacia ciertas cosas o personas. La colmena tiene un gran número de estas situaciones que enumeraremos a continuación y que van en aumento hasta llegar a la expresión cruel que ignora los sentimientos humanos.

-Doña Rosa: ¿Para qué lo querrá?, si no come, si esos muertos de hambre no comen. Sólo piden el bicarbonato a mala idea para hacer gasto. ... (más adelante y dirigiéndose a Pepe el camarero) Anda espabila y tengamos la fiesta en paz, pues nos han merengao. Ande, ande, cada cual a lo suyo. No perdamos la perspectiva, qué leñe. Y el respeto, me entiende. Ni el respeto.²⁴

Portera: ¿Cuándo vas a dejar ese tísico?. Anda, que lo que vas a sacar de ahí.

Victorita: Yo saco lo que me da la gana

Portera: Sí, microbios y que un día te hinche el vientre

Victorita: Lo que me pasa es cosa mía ...

Portera: Sí, pero no olvides, si te deja en estado, aquí no pises

Victorita: ¿Eso es lo que te dijo la abuela?

Portera: (abofeteándola) Golfista, maleducada, que eres una golfista. Así no se le habla a una madre.

Victorita: Ni a una hija tampoco.

El prejuicio y trato despectivo es evidente. Se trata de un prejuicio sobre la honra y conducta de la hija, además del prejuicio al novio tísico al ser ésta una enfermedad altamente contagiosa. Enunciaremos sin citar el diálogo pero referenciando la secuencia en la que aparecen, algunos de los prejuicios que se manifiestan en La colmena como latentes dentro de la sociedad española de posguerra:

- A la virginidad (Secuencia 26)
- A los chinos y japoneses "casi todos sin bautizar" (secuencia 28)
- El caso de máxima crueldad y desprecio que se muestra en el film y que comprende un prejuicio es el que se representa en la penúltima secuencia cuando salen de la comisaría Martín Marco, Suárez y Pepe el astilla. Consideramos importante incluir aquí el diálogo que expresa tanto el prejuicio a los homosexuales como un prejuicio existente en torno a la profesión de escritor que se considera de manera despectiva:

Guardia: ... El entierro es esta tarde a las 5:00

Suárez: ¿Qué entierro?

Guardia: ¿Cuál va a ser?, el de su madre. ¿No era su madre la vieja que encontraron muerta?

Suárez: (llora y Pepe le consuela)

Pepe: Anda vamos (salen los 3)

Guardia 2: ¿Quiénes son esos?

Guardia: Dos maricones y uno que escribe

Otros insultos que corresponden a la cultura de posguerra:

Dentro de los insultos que se dan se encuentran las palabras despectivas y las burlas. Ya hemos visto cómo, respondiendo a la escala jerárquica, se dan insultos y prejuicios que señalan las diferencias políticas como significaciones denigrantes. También encontramos otras condiciones que son consideradas como insultos y formas despectivas que connotan crueldad humana.

Protocolos y etiquetas dan cuenta de las formas de cortesía, el tratamiento, saludos, elogios, insultos, entre otros, pero también se enlazan con la actitud o los prejuicios que tienen los individuos en tanto que miembros de una comunidad. No olvidemos aquí que las esferas de lo individual y lo grupal se interceptan, pues los sistemas de signos que componen la semiosfera de la cultura interactúan entre sí. Veamos a continuación, para continuar con nuestra estructura, una propuesta de refranero popular, expresiones y frases hechas que representan muy bien el habla de la época y que incluimos dentro de las pautas de comportamiento al contemplar éstas formas individuales de expresión que tienden a dar cuenta de formas de actuar de los individuos:

IV.3.3.2. Refranero popular, expresiones y frases hechas:

"Tiene más conchas que un galápago"

"... va por ahí rodando como una peonza"

"Dándole vueltas al asunto como burro de noria"

"Hace un frío como para destetar buitres"

"... ir al grano"

"... Ud. me está rondando"

"... Es que me he quedado fría"

"... Se la regalé a un pobre"

"... dos patadas donde se tercie"

"Nos ha merengao"

"¡Qué leñe!"

"...bestia parda"

"De grandes cenas están las sepulturas llenas"

"Más vale prevenir que curar"

"Dios proveerá"

"Pan comido"

"Cualquier día me quedo pasmadita como un gorrión"

"La República de las letras"

"3000 pesetas no son moco de pavo"

"Queme las naves, quien quita la ocasión, quita el peligro"

"Y a Ud. qué leche le importa"

Por otra parte veremos a continuación, y siguiendo con el orden de las pautas de comportamiento, lo concerniente a las prácticas sociales dentro de la esfera individual.

IV.3.3.3. Prácticas sociales:

La forma de asumir cada individuo las diferentes prácticas sociales compone una esfera que nos conduce a determinar los patrones individuales de la sociedad a fin de poder entender posteriormente los prototipos o modelos sociales. En el caso de La colmena,

debemos mencionar dentro de las prácticas sociales, una muestra de las diferentes formas que asume - el vicio o placer - de fumar.

Fumar:

En tanto que práctica social, también comprende unas pautas de comportamiento al constituir una actividad individual que responde a ciertas normas que cada persona asume a su manera. El fumar durante la posguerra puede asumir como ya habíamos señalado la forma artesanal de la elaboración del pitillo o la otra, más moderna y actualizada de comprar los cigarrillos ya hechos.

Las prácticas sociales comprenden sus propias diferencias y preferencias, y es que la España de posguerra tenía gran variedad de marcas nacionales e importadas, además de ritos y costumbres en torno al acto de fumar que ya había adquirido connotaciones de arte entre diferentes sectores. A ello se juntaba el mercado negro que había surgido como producto del racionamiento y que hacía que proliferaran marcas y aumentara la competencia.

Por un lado, desde el 1 de octubre de 1940, el BOE había publicado las normas para el régimen definitivo de regulación del consumo de tabaco, de tal forma que cada fumador debía poseer una tarjeta con cupones valederos a partir de la primera semana de octubre, la ración tendría que retirarse antes de 8 días o de lo contrario se perdería y además, en caso de encontrarse casos fraudulentos en torno a la tarjeta de fumador, había disposiciones que establecían sanciones y multas. Igualmente se racionaba el tabaco en los cuarteles y en las cárceles.

Y es que el tabaco durante la posguerra, además de estar regulado en su cantidad, lo era en su calidad ya que se fumaba tabaco negro. Por ello el estraperlo de cigarrillo rubio funcionaba bastante bien. A tal punto que la empresa Tabacalera - en régimen de arrendamiento hasta 1945, fecha en que fue nacionalizada -, tuvo que sacar algunas marcas de cigarrillo rubio para competir con el que se vendía de estraperlo.

Algunas de las marcas más conocidas que pervivían desde 1928 y 1933, eran los "Superiores al cuadrado" y los "Ideales". Además aparecieron otras marcas nacionales que surgieron durante los años 40, eran: los "Oxigenados", los "Bubi", o los "Tritón". Junto a ellos estaban los Lucky, que se conseguían de estraperlo y que podían adquirirse a precios bastante elevados. El precio de las marcas más corrientes oscilaba desde 70 céntimos a 4 pesetas.

Pero además de estos que hemos registrado aquí, podemos añadir los cigarrillos que vendía Padilla en La colmena, "Tritones" para la Señorita Elvira que además compraba por unidades y a crédito. Cajetilla de 90 para Martín Marco, "sin empezar" - aclaraba -, en los momentos de altivez y alarde económico. Por otra parte, el cerillero, anunciaba por entre los salones del café: "le vendo un trece mil".

Todo ello dando verdadera muestra de lo que era la España de la posguerra en la que además de fumar los cigarrillos suministrados mediante racionamiento y con la famosa "Tarjeta de Fumador", se compraban cigarrillos rubios del mercado negro, por unidades y a crédito. Cigarrillos que se tenían reservados para los momentos especiales o para

invitados de honor con los que había que dar una buena imagen. O por qué no, se liaban sus propios cigarrillos con picadura.

Y es que el hábito de fumar tenía múltiples manifestaciones sobre las que aún debemos hablar. Dentro del café el hábito de fumar creaba una atmósfera propia. El humo de los cigarrillos, las bebidas humeantes y el murmullo de los clientes en todo tipo de tertulias soñadas y reñidas, crea la niebla precisa para que el café sea un lugar de socialización, de aprendizaje de la cultura y también de expresión de las costumbres, por antonomasia.

Retomando el concepto "arte de fumar" podemos señalar que en el café La Delicia, se exhiben todo tipo de formas de realizar dicha práctica. Así los poetas lian sus propios cigarrillos, utilizando picadura con mezclas propias y papelitos de fumar con los que se enrollaba el tabaco manualmente para finalmente pasar el lengüetazo que le daba el cariz artesanal y personal a cada "pitillo"

Podemos establecer las jerarquías de los diferentes estratos sociales existentes en la posguerra española, mirando los tipos de cigarrillos que se perfilaban. Había quienes podían fumar un puro que como en el caso de don Mario de la Vega, había costado "un duro y 30 céntimos de propina". Privilegio que no podía permitirse cualquiera.

Estaban también los que fumaban negro, como tenía que hacerlo el común de la gente, pero, también estaban quienes además de tener su ración de negro reservaban una cajetilla de Lucky para ofrecerla a alguna "señorita" un poco liberal que aparecía súbitamente, como en el caso de Tesifonte. O se podía fumar "tritones", que eran rubios

suaves para las señoritas que se iniciaban en el hábito de fumar, como los que fumaba Elvirita.

Dentro de la amplia gama de posibilidades que se ofrecía, se podía fumar cigarrillos de cuarterón, los vendía Padilla, eso sí "bien cernidos y sin palos", de éstos fumaba don Leonardo Meléndez, a crédito por supuesto. O comprar pitillos de cajetilla. O finalmente, fumar y fabricar artesanalmente sus propios cigarrillos, práctica que siendo la más barata, confería cierta distinción y buen gusto en cuanto al placer de fumar. Este era el caso de los poetas, que no eran precisamente un núcleo económico de grandes posibilidades.

Finalmente, dentro de los fumadores se encontraban aquellos que sin practicar el vicio o el placer, según como se le mire, aprendían los valores que se concedían culturalmente al rol que se debía representar. Recordemos y citemos aquí la expresión de don Ricardo Sorbedo a su aprendiz Maello:

"Ud. Maello, debería fumar. Un joven poeta debe fumar.

Dostoievsky fumaba. Y tomaba el té..."

Jabón casero:

Para algunos ésta práctica constituyó una verdadera forma de sustento. Ante el racionamiento y la escasez que existió durante la guerra y que pervivió durante la posguerra, los españoles se dieron a la labor de producir algunos de sus propios

productos básicos y otros vieron la oportunidad de convertir ésta práctica en una forma de sustento y trabajo que generaba algunos ingresos.

En el caso de La colmena vemos la fabricación casera de jabón, en manos de don Leonardo Meléndez, quien nos representa un comerciante polifacético que igual realiza jabón, que vende una pluma Parker o prótesis dentales, todos ellos objetos que le proporcionan su sustento pero que él estructura dentro de su picaresca que conlleva el timo y el engaño.

-Trabajo:

El trabajo es una práctica social que comprende formas de comportamiento que se expresan también de manera individual. La forma de ejercer dicha práctica distingue a cada individuo e incluso lo califica socialmente, vemos en el caso de La colmena la práctica del trabajo a través de funcionarios, camareros, propietarias de negocios, prenderos propietarios, así como la figura del estraperlista y del negociante esporádico y oportunista.

La sociedad española de posguerra se ve enaltecida a través del trabajo y desde el mismo régimen se exalta un modelo social cuya base consiste en el trabajo mancomunado para sacar adelante el país. La Estructura social que caracteriza la guerra y que cobra vigencia durante la posguerra fusiona el planteamiento ideológico de la Falange Española y toma como base doctrinal los XXVI puntos de FET y de las JONS.

Transcribiremos a continuación los puntos 15 y 16 que hacen referencia al trabajo al constituir éstos la base sobre la que se sustenta ésta práctica social. Debemos aclarar aquí, una vez más, la *intercepción de los elementos que definen la estructura semiótica*. En la sociedad española de posguerra, el trabajo, además de ser una práctica social, asume una posición relevante y se carga de contenidos que lo circunscriben como un valor de dicha sociedad. Hablaremos sobre ello más adelante.

"Todos los españoles tienen derecho al trabajo. Las entidades públicas sostendrán necesariamente a quienes se hallen en paro forzoso"

"*Todos los españoles no impedidos tienen el deber del trabajo. El Estado Nacional Sindicalista no tributará la menor consideración a los que no cumplan función alguna y aspiran a vivir como convidados a costa del esfuerzo de los demás*".

La importancia del trabajo como práctica social que se considera un derecho y un deber es algo que se destaca durante toda la posguerra. Esta idea que surge desde Falange, se hará extensiva a todo el Movimiento Nacional y se oirá después en boca de dirigentes y del mismo Franco, en diferentes actuaciones públicas. Un ejemplo de gran interés lo encontramos en el siguiente documento, copia del discurso leído por Francisco Franco en la inauguración de un pantano en la población de Ejea de los Caballeros.

El documento, facilitado por la colección de documentos históricos del Siglo XX, perteneciente a José María Castañé Ortega, es una carta mecanografiada con anotaciones manuscritas del general Franco y en su discurso, además de exaltar los valores de la sociedad y la ideología nacionalista, expone el ideal heredado de José

Para esto se puso España en pie, que es la mejor manera de hacer
que la Patria sea Una, Grande y Libre. ¡Arriba España!

474

El ideal laboral se manifiesta en el caso de La colmena a través del personaje de Roberto. Cabe anotar que desde el régimen se tienen en cuenta, además de las aptitudes del individuo para el trabajo, su pertenencia o adscripción al Movimiento Nacional, con lo que la práctica laboral se ve entremezclada con la política y con la división vencedores y vencidos.

El refuerzo retórico que reitera en la idea del trabajo de los españoles, se hace acompañar del simil de La colmena. Así, la práctica social del trabajo de todos los españoles se metaforiza mediante el trabajo conjunto y jerárquico que se establece en una colmena, en la que "no se admiten los zánganos".

-Hábitos religiosos:

Una de las prácticas sociales que tuvo más éxito durante la posguerra fue el vestir hábitos religiosos. Ésta práctica encerraba dos conceptos que al uso funcionaban muy bien para cada persona. Por un lado, ésta práctica revestía el carácter religioso necesario para salida a un fervor religioso que fue uno de los motivos contra los que se atentó durante la República y que se pisoteó durante la guerra.

Por otro lado, la escasez de textiles y la insuficiencia económica hacían complementaria y justificada ésta práctica. De éste modo, la práctica del hábito religioso revestía el sentido místico antes que el económico, lo cual era un argumento de mayor peso de cara a la apariencia social.

IV.3.3.4. Gestos Sociales:

Cuando entramos en la esfera de los sentimientos y emociones, podemos hablar de gestos sociales pero en este caso, considerados a un nivel personalizado. Tenemos en cuenta nuevamente que la esfera individual se destaca en el film de manera ejemplificante de un modelo social y que el personaje con sus gestos, asume la categoría de símbolo.

Si bien el frío motiva un gesto social tan automatizado como puede ser el frotarse las manos o el acercarse a la estufa para calentar el cuerpo que trae consigo el gélido frío del invierno, también debemos contemplar otro tipo de gestos que no sólo responden a los condicionamientos medio-ambientales, sino que también responden a pautas de comportamiento del individuo dentro de la sociedad.

Un ejemplo de gesto social que se asume de manera individual y que reconocemos inmediatamente en el film surge con el cruce de miradas que hábilmente, el director cinematográfico nos representa mediante la segmentación de la secuencia a través del plano y contraplano prolongado.

Miradas de complicidad: Las situaciones de la mirada nos producen diferentes significaciones culturales como en el caso de los poetas, que tras oír el discurso de don Ibrahim y conseguir la invitación al café, sonríen satisfechos y ofrecen mutuamente un guiño de complicidad que permite al lector/espectador aclarar el sentido del gesto.

Miradas de censura moral: También observamos el mismo manejo del plano contraplano en las miradas que se cruzan y entrecruzan Julita y su padre, don Roque, en el comedor. El gesto que asume Victorita de vergüenza frente a su padre y el reproche ofensivo y de odio que emite su padre, adquiere significación narrativa con el refuerzo de la canción que se oye en la radio y con el conocimiento previo que tenemos del encuentro padre-hija en las escaleras de la casa de doña Celia.

El gesto social adquiere diferentes expresiones en los personajes de La colmena, pero siempre se presenta como una caracterización de los personajes. Como un verdadero lenguaje llena de significados las imágenes y carga los sentimientos que los personajes no se atreven a expresar con sus palabras. Un ejemplo de los sentimientos que unen a Martín Marco y Filo se da con el beso cariñoso que Martín da a su hermana en la mejilla y que ella recibe prácticamente con un gesto fraterno de respeto y amor.

-Desesperanza: Como otra forma contrastante de los sentimientos que se promulgan los dos hermanos, tenemos que mencionar el gesto de desesperanza de Filo, mientras sus palabras monologales, asentúan la melancolía y desesperanza de ésta mujer unos días antes de cumplir 34 años:

Filo: (suspiro) Ay..., el año pasado no me felicitásteis ni tú ni Roberto. Os olvidásteis los dos. Cumpló 34. ¡Qué vieja soy!, ¿verdad?. Ahora... esperar que los hijos crezcan, envejecer y luego ayyyyy, como mamá la pobre.

-Odio y rencor: el odio y el rencor son sentimientos que se perciben en la película. Una fuerte carga de sátira, sorna e incluso indiferencia que llega a la crueldad, traslucen éstos sentimientos en la sociedad española que intenta sobrevivir y aprender a subsistir durante la posguerra.

-Desaires y desafío: Finalmente y para cerrar el cuadro de los gestos sociales que se presentan en algunos de los personajes de La colmena, hablaremos del gesto de desaire y desafío que asume Victorita frente a su madre, frente a doña Matilde y frente al prendero. La altivez y el desaire caracterizan a éste personaje que busca representar el lado rebelde de la cara femenina en contraste con la sumisión, aceptación y humildad de otros gestos como pueden ser los asumidos por Filo o por Julita.

Otros gestos que muestran altivez o desaire se representan a través de personajes enfrentados tras una discusión. Así vemos estos casos entre Martín Marco y Doña Rosa (secuencia 31, día 5), entre Don Mario de la Vega y don Leonardo Meléndez (secuencia 25C, día 4), entre el prendero y Victorita (secuencia 26, día 5) y entre Ventura y don Leonardo Meléndez (secuencia 37, día 6).

IV.3.3.5. Roles asumidos

Dentro de los principales roles que destacamos en La colmena señalamos el de maestro y aprendiz, el cual se hace evidente especialmente en las tertulias y reuniones de los poetas. Los roles se expresan con diversos simbolismos pero a su vez con actitudes y comportamientos que se manifiestan simultáneamente en cada individuo.

El rol de aprendiz lo podemos observar especialmente a través de Maello con su cuaderno tomando anotaciones, haciendo preguntas a Ricardo, dirigiéndose a éste no sólo con el respeto que le merecen los años, sino también con la admiración y veneración que surge directamente de la aceptación y el reconocimiento del maestro.

Destacamos en la sociedad española la presencia de éste rol, como una manifestación propia que surge de los lazos que se crean en torno a la amistad. La amistad como rasgo esencial de los españoles establece no sólo las jerarquías que hemos mencionado anteriormente como producto de unas relaciones sociales jerarquizadas, sino que también asume roles que se impone cada uno de los individuos de acuerdo con su esfera particular.

El rol que asume cada individuo se acentúa como un elemento cultural en toda sociedad ya que es la autocalificación que cada persona hace y que proyecta sobre los demás. En el tejido social el individuo se describe a sí mismo y a su vez es descrito y percibido por los demás. El rol maestro - aprendiz se puede considerar como universal, pero su específica aparición en las tertulias de poetas o en la tertulia de don Leonardo - hombre de mundo con aires donjuanescos, es decir, de gran conquistador, frente al tímido y solterón Tesifonte -, se convierte en un signo que identifica las formas de supervivencia durante la posguerra.

Es fácil asumir que el carácter del español de la posguerra se encuentre alerta y a la expectativa de lo que sucede a su alrededor, por ello mismo es fácil ver que las tertulias del café son el lugar idóneo para dicho aprendizaje, por lo que el rol maestro - aprendiz

se muestra como una característica esencial a la que se suma un tipo de carácter fuerte, decidido, espontáneo y seguro que caracteriza algunos núcleos hispanos.

Otros roles que surgen dentro del film y de los cuales podemos hablar como características propias de la sociedad española de posguerra son los observados en el café La Delicia, entre doña Rosa y los camareros. En una sociedad donde - para algunos -, el régimen se imponía muy a su pesar, frente a otros para los que éste era el estado deseado, el autor cinematográfico nos destaca el rol del autoritarismo y la sumisión como eje evocador de aquella división que permanece latente en España en la posguerra.

La sumisión se asume aquí como una característica de ésta época y se destaca a nivel laboral donde se activan muchos códigos sociales que impiden al trabajador revelarse de su jefe o enfrentarse al elemento autoritario. La sumisión tiene sus antecedentes más inmediatos en las relaciones feudales del siglo XIX y que prevalecen especialmente en los medios rurales, pero también en los urbanos.

El mantenimiento de la polaridad sumisión - autoritarismo asume otra forma durante la posguerra aunque mantiene, en el inconsciente colectivo una postura generalizada. Las diferentes clases sociales, la jerarquía laboral y la reivindicación impositiva del término vencedor frente a la aceptación del término vencido, son situaciones sociales que se prestan para que la polaridad mencionada perviva.

En unas condiciones difíciles especialmente en lo económico, como son las que se presentan durante la posguerra, los españoles optan por la sumisión ante la escasez de posibilidades laborales, pero también optan por la sumisión frente a la autoridad del régimen. Revelarse podía significar quedarse sin trabajo inmediatamente o ir a parar a la cárcel sin mayores explicaciones, y la España de posguerra no tiene muchas ofertas y sí una gran demanda, por lo que se asume el "vivir de las rentas de la guerra".

El término vivir de las rentas de la guerra lo explica Julián Marías y señala cómo ésta actitud fue asumida durante la posguerra. Por un lado, están los vencedores que asumen su posición triunfalista e incluso abusan de dicha posición frente a los que no pertenecen a ésta gleva. Por otro lado, señala, los vencidos asumieron una actitud que mostraba "una incapacidad de cambiar, de enterarse de lo que pasaba, de mirar hacia delante, de vivir el tiempo real"²⁶, en pocas palabras una actitud sumisa frente al devenir histórico.

La contraparte autoritaria se reviste de orgullo y razones desde su rol de jefe con dominio y poder "supuestamente", sobre el individuo. Por ello las pautas de comportamiento que determinan el rol del autoritario incluyen insultos, expresiones de desprecio e identificación con personajes que representen equivalencias similares a su comportamiento y que creen un mundo en el que puedan sentir su proyección. Para este fin la guerra mundial y el paralelismo con Hitler sirven como elementos de significación.

El caso de doña Rosa se acompaña de los insultos de época como el consistente en llamar "rojo indecente" a sus empleados. Otro elemento que permite que el personaje confirme su rol autoritario se observa a través de elementos de imagen que llevan a la fiscalización permanente de los recursos y a contener el gasto en el café.

Finalmente, debemos destacar que el mundo proyectivo de éste personaje estructura un entorno donde las fotografías respaldan sus identificaciones: Hitler y el Papa Pío XII, representan tanto héroes como ideales que identifican al personaje con los patrones verosímiles, imperantes en aquella época: nacionalismo e iglesia juntos como en la España de la posguerra: Una, Grande, Libre. Católica y Nacional Sindicalista.

Debemos tener en cuenta que el aspecto descriptivo del relato cinematográfico deja ver diversos roles que se relacionan con el trabajo o la posición de los individuos. Dentro de los roles sociales observamos algunos que se pueden considerar como roles con un habla fundamentada en el mito, como es el caso del homosexual.

El homosexual como individuo cuyas preferencias sexuales se inclinan hacia personas de su propio sexo, puede asumir un rol divulgatorio de su condición sexual, el cual se expresa - obviamente - en una acentuación de algunos rasgos que definen al sexo con el que no desea tener contactos.

El mito dentro del rol de la homosexualidad muestra personajes varones que tienen comportamientos femeninos que se exageran para destacar justamente el rol que se asume. Vemos así el caso de Suárez que asume posiciones corporales, posturas, gestos y

formas de caminar que se identifican con el rol femenino que interpreta dentro de su vida sexual.

Caso contrario ocurre con su pareja dentro del film. Pepe el astilla no destaca rasgos en particular que definan su condición de homosexual. Por el contrario, su masculinidad pretende no dejar rasgos que adviertan sus preferencias sexuales. Hemos hablado de éste rol como una forma mítica que surge a lo largo de la historia en diferentes civilizaciones y no como un rasgo exclusivo de la sociedad española de posguerra.

IV.3.3.6. Normas de conducta

La conducta en tanto que el comportamiento del individuo, define la forma como la sociedad se define y se mira. Vemos que la sociedad española de posguerra muestra una constante dentro de la norma de conducta. Se trata de la decencia como algo que hay que cuidar y mostrar.

Una sociedad basada en el sentido proyectivo de la decencia se encuentra manifestando e intentando reafirmar el carácter de la decencia o la indecencia. La redefinición del término lo tenemos en el film de dos formas: por un lado, la decencia se expresa verbalmente y por otro el comportamiento de los individuos nos define que su conducta no corresponde a la decencia que promulga.

Si de normas de conducta hablamos es necesario hablar del personaje que representa Victorita. Su conducta sufre toda una transformación que se manifiesta progresivamente

con su proceder. Dicha transformación se encuentra justificada en la enfermedad de su novio. Vemos entonces que el personaje opta por una conducta que se muestra como rebelde y que atenta incluso contra los valores que se promulgan y finalmente, una conducta que se debe censurar.

Igualmente el personaje de Julita, que justifica su conducta - contraria a la moral de la época -, en aras de la promesa de matrimonio que le ofrece su novio Ventura, "cuando gane las oposiciones". La conducta de los personajes femeninos no se corresponde con los parámetros que se juzgan moralmente correctos en ésta época y se asumen éstos ejemplos como muestras de un verdadero cambio conductual latente en la posguerra.

IV.3.4. Usos de la vida social:

Hemos señalado anteriormente que la esfera que comprende los usos de la vida social incluye al individuo dentro del contexto de sus interrelaciones con otros individuos y con el sistema en sí que engloba la cultura. Por ello, a continuación vamos a hablar en primer lugar de los modos de uso, lo cual comprende también las formas como se llamaron las cosas y que en un momento dado pueden transformarse, al igual que las formas del sistema social: ejército, iglesia, clases sociales, que aparezcan reflejadas en el film.

- Modos de uso:

Los modos de uso dentro de la vida social se determinan en primer lugar por aquellas formas que se establecen a nivel de las instituciones del Estado o de las instituciones privadas pero que se encuentran enmarcadas para una época determinada. Veamos

ahora otros elementos de los cuales podemos hacer mención de manera general y que forman parte de aquella época, bien por ser inventos o por formar parte de las necesarias referencias a las que remite cada época o cada cultura en un momento histórico determinado.

Hablamos aquí también y nuevamente, de personajes, espacios, acciones, tiempos, conceptos e historias, pertenecientes a ésta sociedad española de los años 40. Y a su vez, nos enmarcamos en la iconografía que hemos obtenido de los signos proporcionados por el film La colmena y que constituyen el espacio semiótico de la sociedad española de posguerra, propuesto por el director Mario Camus.

En términos de cultura conviene señalar los elementos que hacen referencia a dicha época y dentro de los que clasificamos aquellos que son de uso diario y que tienen especial significación como modos de uso de la sociedad como por ejemplo el racionamiento de productos, los sucedáneos, el mercado negro y el estraperlo, todos ellos producto de una economía de guerra que se caracterizaba por la escasez de productos y el aislamiento internacional.

Elementos éstos que condicionaron el modo de vivir y que dieron lugar a objetos que representan la época y que vemos en La colmena como exponentes de la misma. Podemos mencionar aquí la tarjeta de fumador, los boniatos calientes, la pluma parker que se puede considerar como un bien suntuario en un momento en el que el hambre aquejaba a la población y que la vende don Leonardo como una pieza de gran valor al precio de 200 pesetas, las prótesis dentales, el jabón casero, el pan blanco, entre otros

símbolos que mencionaremos a través de las acciones e historias que surgen durante aquella época:

Racionamiento:

La práctica del racionamiento es una consecuencia de la guerra civil pero también de la situación internacional. Por un lado Europa sufría la escasez y difícil situación económica de vivir la guerra mundial, por otro lado, la política de Franco de no intervención y no beligerancia, recrudecería la situación hasta llegar al aislamiento comercial.

Queremos simplemente mencionar aquí los principales racionamientos a los que se vió sometida la población de la posguerra y que pervivieron por mucho tiempo dando lugar a diversas prácticas y alternativas para convivir con lo que pasó de ser la solución a un problema temporal a una práctica que pervivió hasta mediados los años 40 .

El racionamiento total se establece el 14 de mayo de 1939, a causa de la escasez de alimentos provocada por la situación económica en la que se encuentra España tras la guerra civil, tengamos en cuenta que en el campo, a la falta de mano de obra se sumaba la falta de ganado y de equipo, que se representaba en la reducción de la superficie sembrada: mientras en 1935 se sembraron 4,5 millones de hectáreas de trigo, en 1939 se tienen 3,5 millones de hectáreas.

En síntesis y tomando como base de observación el análisis de Ramón Tamames, asumimos como punto de partida que justifique los modos de vida y de uso de la vida

social durante la posguerra el hecho que "la economía española entró en una larga fase de regresión/estancamiento en todos los órdenes"²⁷, lo cual hizo que la situación aflorara a través de diversas manifestaciones.

Con las dificultades económicas surge el racionamiento o control de los productos básicos y con este fin se crean las cartillas de racionamiento que en un principio se establecen como de primera, segunda y tercera categoría y con la que se tiene derecho a recibir los productos proporcionados semanalmente por la Comisaría de Abastos.

Dentro de los productos que suministra el Estado, se encuentran fundamentalmente los garbanzos, boniatos, bacalao, aceite, azúcar, tocino y en ocasiones algunos extras como el café, chocolate, membrillo, jabón y muy raras veces, carne, leche y huevos²⁸. El reparto se realiza semanalmente y en muchas ocasiones las colas interminables no obtienen la totalidad de los productos que requieren. Inicialmente la cartilla es familiar, pero el 6 de abril de 1943, se establece la cartilla individual.

Por otra parte, al racionamiento de alimentos hay que sumar el del tabaco, el cual empezó el 1 de octubre de 1940 y se publican en el BOE las condiciones del racionamiento y del reparto y se añade el uso de la tarjeta de fumador, la cual daba acceso a una cantidad limitada de tabaco, por persona.

En La colmena observamos un doble enfoque proporcionado para el racionamiento. En cuanto al racionamiento de alimentos, la mención proviene de doña Matilde que nos habla del aspecto delictivo que surgió en torno a dicho tema. Se trata de la falsificación

de cartillas de racionamiento que ella cuenta que realizó don Leonardo y por la cual estuvo en la cárcel.

Por otra parte el racionamiento de tabaco, también se introduce dentro de los significantes dialógicos y vemos cómo la referencia la hace don Leonardo a Tesifonte que se nos presenta como un fumador empedernido a pesar de los quebrantos de salud que dicho placer le proporciona. Veamos el diálogo:

"Fuma Ud. mucho mi querido Tesifonte y el tabaco es malísimo, se lo tengo dicho.

Regáleme la tarjeta de fumador. Queme las naves..."²⁹

"...Cualquier día me quedo con su tarjeta de fumador, es el mejor favor que le puedo hacer".³⁰

Mercado negro y estraperlo:

El negocio de la pluma Parker - observable en La colmena -, nos permite hablar de otros negocios que se dan en la época como son el mercado negro y el estraperlo; fenómenos sociales de relevancia en dichos años y que surgen como una consecuencia del mismo racionamiento. Se comprende que se agudice la picaresca y se propicien los negocios ilícitos en una sociedad que, aquejada por el hambre y las restricciones, tiene que subsistir de cualquier forma.

El antecedente histórico del estraperlo se encuentra en la época de la II República, cuando surge el término a raíz del fraude al que se habían visto sometidos el holandés Daniel Strauss y su socio, de apellido Perl (la unión de los dos apellidos dio origen al término españolizado: estraperlo). La historia de la estafa se da por parte de Aurelio

Lerroux, hijo del presidente del Consejo de Ministros, quien aprovecha su posición política para cobrar comisiones a cambio de la concesión de la licencia que permitiría abrir a los dos comerciantes una sala de juegos.

A título de resumen añadamos que una vez Strauss y Perl vieron que sus licencias para instalar la ruleta y los juegos de su negocio no se concedían, divulgaron importante información sobre las comisiones que se pagaron para dicho fin y los detalles del procedimiento de Lerroux. Dicha información proporcionada a Indalecio Prieto - que representaba la oposición política -, sirvió para usar el argumento del tráfico de influencias como arma política y acabar con la vida política de Lerroux y de los gobiernos de centro derecha.

El estraperlo se constituye entonces como una práctica nefasta que remite directamente a la época de la II República, pero que en su praxis socio cultural se acrecentó y se elevó a problema social desde los primeros meses de la guerra civil, ya que "Los primeros síntomas de escasez empezaron en septiembre y octubre de 1936, en productos como el trigo, la carne en algunas zonas y el carbón. Un alimento básico comenzó a faltar de forma alarmante en los primeros meses de 1937; a partir de aquí será motivo de preocupación constante y en el mes de marzo se llegó al racionamiento en Madrid y Barcelona"³¹

El bloqueo al que se sometieron muchas ciudades generó escasez y especulación prácticamente desde el principio de la guerra y las medidas tomadas para solucionar el

problema mediante vales y cartillas de racionamiento, también se prestó y agudizó la astucia y artimañas de muchos mediante la falsificación.

Especulación, lucro, ocultación, elevación de precios, sirvieron para que muchos se enriquecieran y otros vivieran los rigores de la guerra civil con mayor severidad. El bando Nacional también utilizó como propaganda el remitir el estraperlo a la época de la República y transmitió la sensación de que la escasez y el hambre se vivían en el lado republicano.

Pero el problema no acabó con la guerra sino que se prolongó también durante la posguerra. Los términos estraperlo, el mercado negro, el tráfico de influencias, se ponen de moda y de manifiesto como una práctica camino de la costumbre y de la cual sacaron provecho muchos oportunistas de turno institucionalizando su práctica, pero ésta vez de una manera tan general que abarca prácticamente la totalidad de la actividad económica: tanto los productos de consumo básico como todo el comercio en general.

Cigarrillos de contrabando, mercado negro del pan blanco, del aceite, de la harina, del carbón, entre otros, todos ellos surgen propiciados por la escasez y los racionamientos a los que se ven sometidos los españoles. La oportunidad de hacer dinero fácil y rápidamente llegó para muchos comerciantes que ya habían consolidado su apelativo de "nuevos ricos" y quienes ganaban ingentes cantidades mientras otros se sumergían en la miseria.

También existía un pequeño comercio de estraperlo que servía para proporcionar trabajo callejero a otro sector que nunca llegaría a hacerse rico con su negocio pero que se encontraba bajo las órdenes de alguno que sí hacía dinero a su costa. Se trataba por ejemplo de mujeres que vendían el pan blanco en las calles, o apostadas en las bocas de metro, con un canasto que cubrían mientras decían soterradamente, al paso del transeúnte:

- "blanco, lo vendo blanco..."

Ejemplos de éstas particularidades de la sociedad española de posguerra se pueden observar en el caso de La colmena, donde palpamos la picaresca y un boceto caricaturizado del tráfico de influencias a través de don Leonardo, pero también una muestra de lo que se consideró un "nuevo rico", personificado a través de Agustín González, bajo el personaje de don Mario de la Vega.

Don Leonardo Meléndez es un comerciante decadente que se acerca al café La Delicia con aires de señor y que se encuentra dispuesto al timo para sobrevivir de ésta manera. Este es un modo de sobrevivir dentro del sistema especulativo e ilícito que se había generado. Su labor no se comprendería en igual magnitud si no contara con el beneplácito e idealización de otros personajes que le hacen la corte y se convierten en sus aprendices. Don Leonardo cuenta con el apoyo de Padilla el limpiabotas del bar y de su amigo Tesifonte, ante quienes logra representar con éxito su papel de hombre de mundo.

Con Padilla consigue mantener sus zapatos limpios y fumar de manera gratuita, bueno a cambio de una pequeña propina, que le permite mantener el crédito abierto de manera permanente. Con Tesifonte, puede alardear de su dominio y habilidad con las mujeres, gracias a lo cual consigue que Tesifonte le pague el café o la prostituta que él mismo le ayuda a conseguir al tímido hombre, eso sí, debe recurrir a una terminología adecuada que le permita mantener la vigencia de su apariencia, como por ejemplo:

- "Querido Tesifonte, ¿no le importaría a Ud. prestarme 3 duros?. Y apúntelos, no en nuestra lista general, sino en una especial y urgente, porque entre caballeros, las deudas de juego y de amor tienen absoluta prioridad"²²

Sin embargo, su principal hazaña la realiza con don Mario de la Vega, a quien le vende la famosa pluma Parker. El objeto se convierte en el símbolo que quiere representar la distinción y la capacidad económica de don Mario de la Vega, por un lado, pero también la astucia y artimañas de don Leonardo que permitirán al lector/espectador conocer finalmente la verdad de todo este entramado de apariencias.

El negocio se presenta en el bar acompañado de una copita de ojén - bebida de la época que sirve de digestivo y es habitual consumir tras una copiosa comida -. Don Leonardo Meléndez, paradigma social de éste tipo de argucias que se convirtieron en forma de vida durante la posguerra, encierra los conceptos del tráfico de influencias, el timo, la estafa, la ocultación y en una sola palabra el engaño, adornado con un léxico que presenta como sofisma de distracción.

Veamos las particularidades de don Leonardo organizadas temáticamente en atención a los problemas culturales de la época:

- Tráfico de influencias:

"...Bueno, de momento he hablado con Rosendo mi primo, que tiene una cuñada que está de secretaria con un alto jerarca, cuyo nombre no viene al caso. No le diga nada a su amigo, pero lo veo muy pronto trabajando en Sindicatos. ... déjelo en mis manos"⁸³

Otro ejemplo del tráfico de influencias como modo de uso dentro de la vida social y que destaca la difícil situación para adquirir diferentes productos, nos lo proporciona don Leonardo a la manera de una caricatura de éste personaje más inclinado al timo que a las influencias de alto nivel en las que quiere apoyarse y hacer infulas, es:

- *"De momento no creo que haya en España - de éste último modelo de pluma Parker -, arriba de 4 ó 5. Piense que la han traído en el clipper Nueva York - Lisboa, en el vuelo de la semana pasada. Piense que anoche llegó a Madrid en el Lusitania Express, y permítame que no le cuente cómo llegó a mis manos, pero he dado mi palabra de guardar secreto. (En tono confidencial) Es un asunto de valija diplomática. No puedo contarle más".*

-Timo: surge con la comprobación del engaño y la acusación de don Mario de la Vega.

-*"Ni ha venido en el clipper de Nueva York, ni ha viajado en el Lusitania Express, ni es americana, ni es una Parker, bueno, ni es una pluma estilográfica.*

- Pero, ¿qué dice?

- *Es una burda imitación, que me ha costado 200 pesetas y un traje nuevo. Claro, porque al artefacto se la ha salido la tinta del depósito y me lo ha echado a perder ... afirmo solemnemente que Ud. me ha estafado y que lo voy a denunciar"*

Los ejemplos podrían continuar con éste personaje, sin embargo consideramos que se ha ilustrado suficientemente una práctica que revestía diversas artimañas y formas y que se ha condensado en La colmena a través de don Leonardo para el caso del timo y el tráfico de influencias y los negocios menores que se ejercen a la manera de un comercio informal que propende al engaño. Ejemplos a anexar serían la venta de prótesis dentales que "se han lavado 3 veces cada una", o la producción de jabón casero, posiblemente destinado a la venta.

Simplemente nos resta señalar la contrapartida estipulada mediante el término "nuevo rico" que define el mismo personaje de don Leonardo, en su defensa pública tras la denuncia de estafador al descubrirse el timo que ha realizado y que pretende encubrir.

-*" Ud no sabe con quién está hablando, ¿eh?, mire esta solapa que se honra con esta medalla de ex - cautivo, y no hay que confundir la ex de ex - cautivo con la ex de estraperlista. Hasta ahí podíamos llegar (a gritos y mirando hacia todo el público del café que le escucha).*

-*Muy bien, muy bien. Devuélvame los 40 duros y no se hable más del asunto.*

-*Nooooo, ya lo creo que se va a hablar, se va a hablar pero del aceite... del aceite.*

(tras el enfado, don Mario de la Vega se marcha y don Leonardo continúa, con el beneplácito de Padilla a quien le sigue causando admiración el personaje)

... Pero, ¿qué sabrán estos nuevos ricos lo que es una pluma Parker?.

Obsérvese que el personaje maneja a su antojo el término con el fin denigratorio. Si bien el estraperlo es un delito y por este motivo don Mario de la Vega no puede protestar ante el tema del aceite que menciona don Leonardo, el término estraperlista no tiene que ver en lo absoluto y menos lingüísticamente con el de ex - cautivo. Sin embargo el peso de la contra-denuncia hace que la complicidad se imponga como obligación.

Para cerrar éste capítulo dedicado a dichas prácticas y sus manifestaciones en La colmena queremos agregar el elemento de narración que nos ubica a cada personaje en un sitio propio. Finalmente, doña Matilde y doña Asunción, como vigilantes de esa moral que en lo comercial se acaba de desvelar, nos aclaran el rol del personaje que cumple don Leonardo y que pretende endilgarse y beneficiarse del símbolo que exalta las virtudes de la posguerra, es decir, el símbolo de ex - cautivo. Veamos:

- *Doña Asunción: No sabía yo que don Leonardo era ex - cautivo, como se le veía por aquí en guerra*
- *Doña Matilde: Estuvo 7 meses en la cárcel, le encontraron 14 cartillas de racionamiento, todas a su nombre...*
- *Doña Asunción: Ahhhh, ¡qué me está contando!*

- *Doña Matilde: Menos mal que tenía el carné de la UGT, de la CDT y de Izquierda Republicana, que si no... Lo peor de todo, fue que le quitaron las 14 cartillas, hasta la de verdad se llevaron*³⁴.

Tras la conversación y el desvelamiento que realiza doña Matilde queda claro que éste personaje se mueve dentro de un manejo de lo ilícito como forma de vida y a su vez, que el carácter de lo ilícito asume la forma de un modo de vida social - no necesariamente generalizado -, pero que surge como un lastre producto de la situación económica.

Los sucedáneos como alternativa eficaz:

Si bien el estraperlo y el mercado negro surgieron a raíz del racionamiento, también se presenta una variante dentro de los márgenes de la legalidad que surge como alternativa de vida diaria frente a la escasez, la austeridad y el racionamiento. Se trata de los productos sucedáneos que se pretenden dentro del marco de las nuevas formas de vida social y que generan inventos y estrategias para sobrevivir de otra forma y a pesar de las circunstancias.

Si escaseaba el trigo y por consiguiente el pan, los españoles consumían pan negro como sucedáneo o pan amarillo que se hacía con harina de maíz, también se reemplazó el azúcar por la sacarina, el café por la malta, las patatas por los boniatos, la mantequilla por la margarina, el aceite de oliva por el de soja o girasol, entre otros productos.

El gasógeno fue también un sucedáneo que surgió como una solución para resolver los problemas de escasez de gasolina, con lo que los españoles de la época acondicionaban los coches de tal manera que llevaban una especie de caldera en la parte posterior, en la que se producía mediante la combustión del carbón, el gas que hacía funcionar el vehículo, según testimonia ABC³⁵.

Los elementos mencionados como sucedáneos también se encuentran registrados dentro de las significaciones que emplea Camus para mostrar la época y aunque no se mencionan como un fenómeno social que afecte a la población del momento, sí lo podemos detectar como una forma de vida aceptada o por lo menos asumida y con la que se convive con naturalidad o tal vez a fuerza de la costumbre, ya que el racionamiento alimenticio se prolongó hasta 1952 y el del tabaco hasta 1953.

IV.3.4.1. Atributos Epistémicos:

Incluimos creencias, conocimientos, mitos, ritos y folclor de la época que estamos estudiando. Todos estos elementos encuentran su expresión a través de diferentes objetos, conceptos y manifestaciones que se destacan durante la posguerra. Sin ánimos de exhaustividad en el tema, queremos mencionar aquellos que consideramos como los principales atributos epistémicos y su desarrollo y múltiples facetas en la sociedad española de posguerra.

Creencias: elementos vinculados al catolicismo

En primer lugar encontramos el elemento icónico representado a través de la fotografía del papa Pío XII, como máximo representante de la iglesia católica y que rige los

destinos de la misma desde 1939. La fotografía del papa en las casas se convierte en una costumbre que pretende demostrar el valor e importancia que representa en todo hogar español la protección y bendición de la iglesia.

Otro de los elementos de valor religioso es el Querubín Misionero, revista que lee doña Visi junto a su vecina Filo y en la que se promueve el mercantilismo religioso mediante peticiones y el bautismo de chinos. El uso de medallas e imágenes religiosas también se hace presente en diversos momentos, como una costumbre que demuestra las creencias españolas ligadas a la representación y protección de la iglesia en el hogar donde se encuentra el icono religioso o para la persona que porta el mismo.

Señalamos como objetos representativos tanto los iconos que protegen un hogar como puede ser la imagen del Sagrado Corazón que se coloca en la puerta de una casa, como el hábito religioso que viste doña Visi y que llegó a convertirse en una costumbre de la época de uso diario. Otro elemento dentro del vestuario es la medalla de las Niñas de María que exhibe junto a su traje doña Rosa.

El vestir hábito del carmen, - de color marrón y que simboliza sencillez y desprendimiento de toda moda y todo simbolismo mundano -, llegó a convertirse en práctica habitual que además de brindar la apariencia necesaria para que la mujer pareciera entregada al camino espiritual y de todas las virtudes, solucionaba el problema de la escasez y carestía de las prendas de vestir y de los textiles, en la medida en que se justificaba con razones religiosas, de cara a la apariencia que hay que mantener dentro de la sociedad.

Por otra parte, el uso de la medalla de las Niñas de María, no sólo representa la pertenencia a la congregación religiosa sino que además se convirtió en el símbolo que señalaba la soltería de una mujer, con miras a que el trato por parte de la sociedad fuera el correspondiente a su calidad de soltera.

Medallas e insignias son objetos que se reparten las significaciones de acuerdo con los sexos: los hombres las portan representando su valor frente a la guerra, mientras que la mujer las porta para mostrar su adscripción religiosa. Las manifestaciones religiosas se destacaban mediante el vestuario y acciones como peticiones, promesas y ofrecimientos. Parecía una constante reivindicación y exaltación de la iglesia como en un intento por olvidar las agresiones causadas anteriormente, ya que "la fe había sido herida y quería florecer de nuevo en sus mejores manifestaciones, por ello proliferaron toda clase de devociones populares - desde la práctica de los primeros viernes, a las grandes peregrinaciones nacionales - que elevaron sin duda la piedad oficial y popular española a un alto grado"³⁶.

Como vemos el uso y empleo de todos éstos simbolismos permiten representar a la sociedad en sus creencias y costumbres, construyendo significados de cara a la sociedad; manteniendo unos códigos sociales y religiosos que facilitan la identificación de los roles que asume cada miembro de la sociedad y que buscan por encima de todo demostrar la pertenencia dentro de la comunidad y la común unión con todos los preceptos que se imponen.

Por otra parte, El cerro de los ángeles se convirtió en uno de los centros de peregrinación de los fieles madrileños, especialmente cuando Francisco Franco acudió allí con motivo del XXIV aniversario de la Consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús. De manera análoga, el protagonismo femenino lo representó doña Carmen Polo, asistiendo los primeros viernes del mes a la iglesia de Jesús de Medinaceli. El simbolismo se convirtió en costumbre y hábito durante la posguerra gracias a la representatividad ejemplificante.

En La colmena, se hace la referencia de una manera muy particular, a través de la interpretación del papel de doña Asunción quien realiza su promesa mercantilista de ir al Cerro de los Ángeles, en caso de que su hija quede embarazada. Este caso lo trataremos con un poco más de interés en el apartado correspondiente al mito del mercantilismo religioso.

IV.3.4.2. Los mitos más representativos:

Lo mítico y legendario constituyen un bagaje de conocimientos que en algunas ocasiones se fusionan con lo mágico. En la sociedad española se pueden detectar diversos mitos, los cuales identifican también las culturas latinas o la cultura que comprende las civilizaciones, pero que reviste particularidades sobre las cuales pretendemos poner atención para extraer sus significaciones.

Mencionamos algunos de los mitos que pueden considerarse importantes y que se exponen en el film:

- El mito de la virilidad masculina

Pero veamos que la praxis social no siempre se atiene a la legalidad y la normatividad y sobre todo, que la doble moral o la laxitud son imperativos de la época y que definen un perfil de sociedad que se acomoda con mañas y artilugios a diferentes condiciones de vida y sobre todo que la cultura de una época incluye mitos y costumbres que tienen fuerte asidero en la memoria colectiva de los pueblos.

El ejercicio de la prostitución, referido como uno de los oficios más antiguos de la historia de la humanidad, es también un negocio que ha venido funcionando con el permiso de la sociedad española y que sirve para mantener los mitos de la virilidad masculina y la virginidad femenina como algo esencial y casi connatural a la especie humana que se rige por éstos parámetros y dentro de los que se incluye lo español.

Mantenido por la misma iglesia éste mito define la decencia de la mujer a través de la virginidad, mientras que argumenta que el hombre tiene necesidades sexuales que no puede frenar, por lo que no se le exige la virginidad para el matrimonio y se le toleran sus vicisitudes sexuales de manera laxa e incluso abogando su carácter necesario.

Éste mito se ha mantenido con modificaciones muy ligeras y graduales a lo largo de los años. La sociedad española de posguerra mantiene la idea de la doble moral en la que se permite que el hombre acuda a cualquier sitio independientemente de su reputación, mientras que la mujer debe mantenerse en su casa reclusa y vigilante de su decencia, la cual se convierte en el principal tesoro a ofrecer al que será su marido.

El aspecto mítico de la casa de prostitución se asocia en el caso del hombre con un proceso iniciático que tradicionalmente y dentro de las costumbres masculinas, permite que el hombre acuda a las casas de prostitución a disfrutar del sexo o a tener sus primeras experiencias sexuales, al fin y al cabo como dice Amando de Miguel en "La España de nuestros abuelos", "el hombre debe estar iniciado en el arte amatorio, antes de elegir mujer"³⁷

El mito complementario señala que la mujer decente y esposa del hombre, no sólo debe permanecer en casa y asumir esta situación dentro de una normalidad que ella simula no entender, sino que además, su papel de mujer - en lo que tiene que ver con el sexo -, se debe encaminar hacia la actividad reproductora. Así señala Amando de Miguel, "nuestros próximos antepasados entienden que la mujer debe ser virgen antes de enamorarse por primera (y única) vez".

En el caso de La colmena se presenta un ejemplo a través del diálogo de doña Visi con su hija, y que pensamos no se debe omitir pues permite explicar el convencimiento social de la moral que permite en el hombre su actividad sexual y educa a la mujer en el decoro y la salvaguarda de su virginidad como si de un tesoro o un bien preciado se tratara. Transcribimos a continuación el diálogo, casi monólogo de Doña Visi y Julita, un Jueves Santo y justamente después de que su hija ha hecho todo lo contrario que recomienda la decencia de la época:

Doña Visi: ... Y cuídate, no le des mucha confianza. Los hombres son taimados y van a lo suyo. No olvides que se divierten con las frescas, pero se casan con las decentes.

Julita: Sí mamá

*Doña Visi: Y conserva lo que yo conservé durante 23 años para que se lo llevara tu
padre*

Julita: Descuida mamá

Descrito en éste diálogo, doña Visi no hace otra cosa que transmitir el legado generacional de la mujer tradicional de aquella época. La forma ideal de conseguir marido y además de tener la aceptación social se reviste no sólo con la tradición y la información que se enseña de una generación a otra, también su validez se destaca en el hecho de constituir una verdad apoyada en la religión.

La cuestión era que su hija Julita ya había contravenido la norma social y moral sin que su madre tuviera conocimiento de ello pues mantenía relaciones sexuales con su novio contraviniendo la moral de la época. Pero por otro lado, el problema no era qué había hecho o dejado de hacer Julita, sino que su familia y la sociedad tuvieran conocimiento del hecho.

La conclusión mítica es que inspirados e incluso secundados por los preceptos religiosos, los hombres pueden acudir a las casas de prostitución y las mujeres que allí trabajan serán marginadas sociales el resto de su vida, por ello se ve el caso de Purita que pensando en ese prejuicio social que la margina, le halaga la idea de que aquellas personas que la vean en la calle, piensen que va con su novio y no se le note su oficio de prostituta, "a la legua" como le dice la Uruguaya.

El mito de la panacea

Se puede considerar como un mito que permanece arraigado en la sociedad española, en cuanto a los hábitos alimenticios actualmente se tiene la creencia de que la dieta mediterránea, rica en verduras y hortalizas, ayudan a prolongar la salud y ello, acompañado con el aceite de oliva, constituye el argumento idóneo que respalde la creencia de la fortaleza física y larga vida, gracias a los alimentos.

También es conocido el mito en el que se le atribuye a otro de los productos nacionales, el vino, bebido con mesura por supuesto, calidades que vigorizan el sistema circulatorio, así como funciones que designan un conocimiento cultural del saber beber, de las cosechas, de la etiqueta y costumbres nacionales, etc. El mito del vino, extensivo a otras culturas³⁸, puede servir aquí para hablar del mito en torno a una bebida que se constituye como panacea social.

Así vemos en La colmena, cómo don Mario de la Vega atribuye una serie de valores al ojén, todos ellos encaminados llenar de significados culturales una bebida que se pone de moda y a justificar socialmente su aceptación por parte de un individuo:

"-Don Leonardo: Ah, está bueno este ojén, se ve que sabe Ud. vivir

Don Mario: El ojén es lo mejor del mundo. Estomacal, diurético y reconstituyente, cría sangre y aleja el espectro de la impotencia".

Sobra decir que dichas cualidades de panacea sólo atiendan a los miedos que se reflejan en la sociedad. Tengamos en cuenta que don Mario de la Vega, es un hombre que puede

tener unos 45 a 50 años, por lo que el estigma de la impotencia puede rondar como un "espectro" en el imaginario colectivo y por supuesto en la mentalidad del personaje. Tan es así, que el ojén tomado como vínculo y sello tras la actividad comercial que realizan los dos hombres, sirve a don Leonardo para reflejar - con ironía -, el mismo temor latente en la expresión anterior. Por ello dice, incluyéndose:

"Alejemos el espectro de la impotencia".

- El mito del voyeurismo

Exhibicionismo y voyeurismo son dos mitos particulares y complementarios que tienen sus especiales manifestaciones a través del sexo y del cuerpo. En La colmena podemos observar dos imágenes que hacen referencia al mito del voyeur dentro de la sexualidad masculina. La petición formal de Ventura a Julita para verla, hacen alusión a una tradición en la que prima la recreación y el placer a través de la visión.

Por otra parte, el voyeur asume otra posición en el momento en que se plantea a través de la práctica mercantilista. El prendero del film es un voyeur que paga a Victorita para que exhiba sus senos en el despacho de su prendería. Su placer se encuentra en mirar más que en tocar y lo lúdico del ritual exhibicionista consiste en que no necesita de las sombras ni de la ocultación pues sucede en el mismo lugar del trabajo como si de una actividad diaria se tratara.

- **Un particular mito en torno a la edad que marca la decadencia o el inicio de la vejez**

El mito de la eterna juventud tiene una autocensura propia de cada sociedad. Por un lado se encuentra lo que actualmente los sociólogos llaman el promedio de vida o la edad que determina una media de longevidad poblacional. Este es un elemento fáctico, concreto y medible en cualquier sociedad.

Pero por otro lado se encuentra, en el imaginario colectivo, la edad que se determina como el paso de la juventud a la vejez y/o decadencia. Lo fáctico y lo abstracto juegan un papel decisivo y casi mítico dentro de los grupos sociales. Lo abstracto del término se determina como el paso en el que se merman las posibilidades de crecimiento, los sueños y aspiraciones de los individuos. Un caso particular de esta edad promedio lo determinan estudios que fijan la juventud como una etapa que cubre entre los 25 y los 35 años. O por otra parte, la juventud en el caso de la mujer se determina por el tiempo biológico de su fertilidad por lo que se extendería hasta casi los 40 años - actualmente -.

Las opiniones son diversas y la cultura popular tiene sus propias creencias en torno a dicha edad. Tal vez por ello se puede determinar que en algunas épocas la edad en la que una mujer se casa puede ser sobre los 20 años, mientras que la tendencia en la sociedad de final del siglo XX, estima que la mujer se casa hacia los 27 y 30 años. El caso del hombre, aunque no se menciona en el film, siempre reviste una tendencia más amplia pues se considera joven durante un tiempo mayor que puede comprender la edad en la que es físicamente apto para el trabajo.

Pero veamos el caso concreto en La colmena. La forma como el autor nos determina la esperanza de vida dentro de la mujer española durante la posguerra. Para hablar de ello, vamos a apoyarnos también en los datos que obtuviera Amando de Miguel en sus análisis sobre las novelas del período (1875-1931) y donde señala que el período de la adultez "no lo veían nuestros abuelos como un momento de plenitud, como un lapso duradero, sino efímero y decadente".

La cita es necesaria especialmente en la medida en que dicha mentalidad parece prevalecer, ya que la expresión de la etapa que vive Filo, demuestra simplemente nostalgia y melancolía. Pena por un futuro desesperanzado y con un trazado ya definido por su rol femenino en la sociedad.

"...Cumple 34. Qué vieja soy, ¿verdad?. Ahora, esperar que los hijos crezcan, envejecer y luego ayyy... como máma, la pobre".

Filo es un personaje que se encuentra cerca de su cumpleaños número 34 y su posición es poco entusiasta y más bien reflexiva. Sin embargo, su reflexión refleja solo la desesperanza de la mujer que no tiene un programa de vida social y que se sabe consciente de no poder representar un papel diferente al de la reproducción (tiene 3 hijos) y posteriormente esperar la muerte, como un reflejo de lo que fue la vida de su madre. Posición tradicional que se basa en el modelo de la generación anterior, pero que expresa la forma de vida de la sociedad española de la posguerra como un mito más que muestra pesimismo e impotencia.

- El mito mercantilista dentro de la tradición católica

Al hablar de la tradición católica debemos incluir también la tradición católica en los españoles.

El mito mercantilista se determina por el planteamiento mercantilista que se establece por parte de los creyentes, en torno a su práctica religiosa. El comportamiento de los creyentes se convierte en una especie de institución en la que se organizan premios y castigos de manera arbitraria y mercantilista. Así las ofrendas, promesas y tributos religiosos tienen una finalidad objetiva que el individuo considera que merece una recompensa.

Los casos en La colmena se observan a través de dos personajes: doña Visi y doña Asunción. En el primer caso, se suma al mercantilismo religioso un fervor que la lleva a incorporar en su comportamiento expresiones verbales, gestos y actitudes que se nutren de la religiosidad. El mito es un habla y por tanto, aquí se fusionan los términos de la cultura para conformar el todo de la expresión: simbolismos, pautas de comportamiento y usos de la vida social se funcionan y nuclean para expresar el mito.

Doña Visi viste hábito del Carmen como una expresión de sus creencias religiosas y como una forma de austeridad de cara al régimen. El comedor de su casa tiene la imagen de Pío XII, como evidencia de la protección eclesial y la aceptación de la autoridad católica para proteger y significar en su casa. Dentro de sus gestos contempla el santiguarse o persignarse al pronunciar el nombre de Manuel Azaña, el político de izquierda que regía la República en el año en que inicia la guerra civil española y cuyo

nombre casi designa blasfemia, a pesar de que su marido votó por él en las elecciones de ése año.

BIBLIOGRAFÍA Y CITAS:

- 1 MIGUEL, A. Entrevista efectuada en Madrid, el 20 de abril de 1999.
- 2 Si el lector desea consultar el listado completo de los personajes debe acudir al nivel pre-iconográfico, en el que se ha realizado dicho inventario
- 3 MIGUEL, A. *La España de Nuestros Abuelos. Historia íntima de una época*. Espasa Calpe, 1998.
- 4 MIGUEL, A. Entrevista en Madrid
- 5 TUDELA, M. *Aquellas Tertulias de Madrid*. Editorial El Avapiés, 1984.
- 6 El término lo introduce Julián Marías para explicar la guerra civil, la cual califica como un estado de anormalidad social que desencadenó en una anormalidad histórica.
- 7 CELA, C.J. *Café de Artistas*.
- 8 MARÍAS, J. *¿Cómo pudo ocurrir?*. En "La guerra civil española", de Hugh Thomas. Diario 16. P. 279.
- 9 DÍAZ, L. *La Radio en España. 1923-1997*. Alianza. Madrid, 1997.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Secuencia Nº 6 en casa de Filo. Primer día. Hora aproximada, derivada del parte radial: 10 de la noche.
- 12 CANEYRO, R. M. *Bailar en Madrid. 1833-1950*. Madrid, 1996
- 13 VIZCAÍNO CASAS, F. *Los rojos no usaban sombrero*. Planeta, 1996.
- 14 El hombre debe estar iniciado en el arte amatorio - por referencia al acto sexual -, mientras que la mujer debe mantener su virginidad e iniciarse exclusivamente a través del matrimonio.
- 15 Por las descripciones de las novelas, esas casas eran una especie de pensiones por horas sumamente sórdidas. Preferían una clientela más bien fija. Era un tranquilo negocio para algunas viudas de medio pelo. La casa de citas ofrecía esencialmente discreción. Pág. 198
- 16 NASH, M. *Las mujeres en la guerra civil*. "Sociedad y Guerra". La Guerra Civil Española. P. 103-112.
- 17 Miguel, Amando de. Aunque el autor realiza un análisis basándose en las novelas del periodo 1875 a 1931, aproximadamente. Podemos asumir la cita con un carácter generalizante dentro de la época de la posguerra ya que a Madrid seguirán confluyendo todo tipo de personas que encuentran en el centro institucional del país, la solución de muchos de sus problemas y la vivencia del mito cultural que tienen las grandes ciudades y especialmente las capitales de un país. Veamos cualquier tasa de población en ciudad capital y la tendencia de incremento poblacional se asentúa constantemente.
- 18 MIGUEL, A. *El Sexo de Nuestros Abuelos*. Espasa Calpe, 1998.
- 19 *Ibidem*. P. 198.
- 20 El estigma social busca explicar la condición de la mujer prostituta bien mediante el drama del engaño en la época adolescente, bien a través de la penuria económica o finalmente, a través del vicio. Amando de Miguel señala que en 1900 Rafael G. Eslava realiza un estudio sobre las distintas vías por las que las mujeres descienden a la condición de prostitutas y contempla: las viudas o huérfanas de funcionarios, núcleo de clase media acostumbrado a gastar por encima de sus posibilidades; el servicio doméstico: criadas seducidas por los señoritos; las camareras de los cafés en continuo contacto con varones; las mujeres seducidas por sus novios y las modistas.
- 21 Ver Secuencia 47 de nuestro análisis
- 22 CARANDELL, L. *TRATADO DE LAS OBLIGACIONES DEL HOMBRE*". 1889. Urbanidad. Artículo IV. "De las concurrencias". P. 87

-
- 23 CODINA, J. *Urbanidad en Verso. Para el uso de las niñas. 1898*. Plaza & Janés editores S.A., 1998.
- 24 Secuencia 01F en la barra del bar pero con una imagen de los poetas que nos permite mantener la referencia de las personas sobre las que lanza su exclamación de desprecio.
- 25 Colección particular de Documentos Históricos del Siglo XX. José María Castañé Ortega. Texto mecanografiado y manuscrito del discurso pronunciado el Francisco Franco el 2 de junio de 1940, durante la inauguración del pantano de San Bartolomé en Ejea de los Caballeros (Zaragoza).
- 26 MARÍAS, J. Pág. 279.
- 27 TAMAMES, R. *La República. La era de Franco*. Alianza Editorial, 1986.
- 28 Crónica del Siglo XX. Diario 16. Nº 48. Ediciones Plaza & Janés
- 29 Sec. 09A. Día 2, en el café La Delicia.
- 30 Sec. 31C. Día 5, en el café La Delicia.
- 31 MARTÍNEZ MARTÍN, J. A., LIMÓN, F. *El abastecimiento de la población. "Sociedad y Guerra"*. La Guerra Civil Española. Ediciones Folio, 1997.
- 32 Secuencia 35. Día 5.
- 33 Secuencia 01H en el bar de doña Rosa y que demuestra la capacidad de influencia que quiere proyectar don Leonardo para ayudar a conseguir un puesto de trabajo para Pepe el astilla.
- 34 Secuencia 25D. Día 4 en el bar de doña Rosa, transcripción de la conversación entre doña Asunción y doña Matilde tras presenciar los insultos entre don Leonardo Meléndez y don Mario de la Vega.
- 35 70 Años de España a través de ABC. Vol. 2. Prensa Española, 1976.
- 36 70 Años a través de ABC. Vol. 2. Prensa Española, 1976.
- 37 MIGUEL, A. *La España de nuestros abuelos*. Espasa, 1998.
- 38 Roland Barthes habla en "Mitologías" de las diferentes significaciones que tiene el vino como bebida nacional de los franceses. De manera equivalente, los españoles atribuyen al vino diversas propiedades así como una etiqueta y una cultura en torno a dicha bebida.

V. Verificación de las hipótesis:

Hipótesis:

EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO SE DAN ELEMENTOS SUFICIENTES PARA CONCLUIR QUE ESTE O AQUEL RELATO ES, DE HECHO, SÍNTOMA Y SÍMBOLO DE LA CULTURA QUE REPRESENTA.

Verificación:

La dimensión Semio-Pragmática, desde la que contemplamos el relato, nos permite asumir los elementos que confluyen en el film, como signos que expresan los significados del mundo creado por el autor cinematográfico. Los elementos que contiene el film cuentan historias que se narran con imágenes y sonidos, pero también son referentes del mundo natural y en ésta medida, son generadores de nuevos significados, herederos del legado cultural que representa el contexto filmico y, finalmente podemos asumir, que los elementos del film al ser signos, tienen la capacidad de manifestarse como síntomas de la cultura que representan.

Los signos no son la totalidad del significado de la cosa representada, pues serían la cosa misma; son sustitutos de la cosa, abstracciones de la realidad que en el film se manifiestan como síntomas de un mundo posible, de una sociedad que se representa en la obra y que interpretamos culturalmente. En el film, los componentes de la historia; los significantes discursivos que se articulan mediante el montaje para construir la historia narrativa; las imágenes que muestra el autor para narrar, para construir el relato; el discurso mismo del autor, - todo el conjunto de elementos del film-; tienen la capacidad de ser elementos sintomáticos y símbolos culturales que interactúan en el mundo creado por el autor.

Hipótesis:

EN EL CINE ESPAÑOL QUE HABLA DE LA POSGUERRA ESTÁ REPRESENTADA LA CULTURA ESPAÑOLA DE ESE MOMENTO

Verificación:

Los referentes del mundo natural que sirven para crear el mundo de la obra cinematográfica, comprenden tanto los objetos que simbolizan dicha época, como las normas de conducta, pautas de comportamiento, usos de la vida social, costumbres, actitudes, prácticas sociales, etc., que en una palabra, abarcan la cultura de un grupo social en un período determinado.

El análisis realizado en el cine español - con el ejemplo de *La colmena* -, muestra historias que representan y narran contenidos acaecidos durante el período delimitado como de posguerra, - 1939 a 1953 -. Hemos observado que los elementos que confluyen e interactúan formando una semiosfera cultural, efectivamente muestran y dan cuenta de la sociedad española de la posguerra.

Para comprobarlo se ha realizado un recorrido en tres fases que incluye un trayecto Iconológico en el cual se han inventariado los elementos sígnicos que aparecen en el film analizado, a continuación, se ha descrito el film de acuerdo con su naturaleza narratológica y finalmente, tras la comprobación mediante las fuentes literarias, históricas, etc., se ha visto e interpretado la esfera semiótica de la cultura de posguerra en dicho film.

Hipótesis:

EL CASO DE LA COLMENA PUEDE SER CONSIDERADO COMO UN CASO EMBLEMÁTICO Y CARACTERÍSTICO DE ESTA POSIBILIDAD O DE ESTA RELACIÓN ENTRE RELATO Y CULTURA.

Verificación:

La Colmena, es un relato cinematográfico que se desenmarca de la estructura dramática de origen aristotélico, llenando de contenidos la estructura narrativa en la cual imágenes y sonidos narran. Hemos podido comprobar tras el estudio del film mediante el *Modelo de Análisis Iconológico*, que en dicha estructura narrativa el autor supedita la acción a los escenarios y supedita las imágenes a unos contextos que reproducen las condiciones de la España de la posguerra privilegiando los significados que remiten a la realidad social de ése momento.

Por éste motivo, la película La Colmena puede considerarse un caso emblemático y de gran interés para explicar sus significados desde la relación entre el texto y el contexto, o, entre el relato cinematográfico y la cultura que la representa.

VI. CONCLUSIONES GENERALES

VI. 1. Conclusiones sobre la investigación:

Se ha hecho una tesis que atiende - con el didactismo de un manual - a la explicación y desglose del *Modelo de Análisis Iconológico*, a fin de destacar las distintas partes de un modelo que partiendo de la pragmática textual busca explicar el relato cinematográfico desde su triple naturaleza: cinematográfica, narratológica e iconológica

El recorrido elegido va desde la explicación del modelo en sus tres fases, hasta la aplicación del mismo en el caso de La Colmena. Debemos aclarar que nuestro análisis explicativo en ésta última parte, tan sólo pretende ilustrar la forma de proceder, de introducir datos y de manipular los mismos. Damos por contado que para el lector, éstos elementos serán suficientes para racionalizar y asumir futuras aplicaciones en otros ejemplos de relatos cinematográficos.

El modelo y el ejemplo desarrollado, no pretenden exhaustividad. Abrimos caminos e iniciamos un recorrido a la manera de un boceto de lo que sería un verdadero análisis. Lo que sí sugerimos es que éste trazado se vea como un ejemplo y un camino factible *que conduzca a asumir el análisis del relato en términos de la semiosfera cultural a la que se circunscribe.*

En algunos casos, de la Ejecución del Modelo, como pueden ser los análisis del vestuario o la ambientación, hemos procedido con minuciosidad de entomólogo para que el lector pueda conocer la totalidad del procedimiento de Introducción de Datos y a su vez, conozca la ordenación sistemática que ofrece el modelo. El modelo ha sido diseñado para una lectura e interacción informática; por eso en ésta tesis nos vemos obligados a explicarnos mediante la muestra de la totalidad del inventario sígnico, pero

aclarando que en el procedimiento real no es necesario que el analista proceda así, ya que siempre serán suficientes la observación y correspondientes anotaciones.

El estudio de La Colmena se ha presentado en ésta tesis, desde el doble marco teórico de la Narrativa Audiovisual de García Jiménez y del análisis Iconológico de Panofsky. Planteamos la ejecución de un *Modelo de Análisis Iconológico*, cuyo recorrido da cuenta del relato en términos de cultura.

Para la elaboración del modelo nos hemos basado en la confluencia e interrelación de una estructura polidendrítica que responde al entramado signico que confluye en un film en términos de imagen y sonido. Partimos de premisas fundamentales:

- Los elementos del proceso de la construcción filmica permiten realizar la propuesta de desconstrucción. Se plantea la reconstrucción del trabajo creativo del autor cinematográfico dando origen a un nuevo texto producto del análisis y la interpretación del film
- El lenguaje de las imágenes y sonidos que conforman el relato filmico se debe trasladar al lenguaje escrito, de tal modo que procedemos al análisis con las mismas herramientas que dieron origen al film
- El film debe verse desde su triple naturaleza: cinematográfica, narratológica y semiológica para interpretarlo como síntoma de la cultura que se manifiesta y representa en él.

Consideramos que en el film se puede observar una triple naturaleza que nos sirve de punto de partida para la articulación del modelo. Por un lado, comporta una naturaleza cinematográfica que es la que lo hace cine; por otro lado, entendemos que existe en él, una tendencia narrativa que lo conduce a contar historias y, por tanto consideramos en el film su naturaleza narratológica y; finalmente, consideramos que en el cine, el autor cinematográfico construye un mundo posible que se explica mediante significantes

discursivos que tienen como referente el mundo natural y que nos permiten asegurar que podemos interpretar - en el relato cinematográfico -, los significados como manifestaciones de otras significaciones, que nos acercan a la naturaleza iconológica del film.

El modelo se divide en 3 fases que responden a un planteamiento metodológico. En la primera de ellas se introducen los datos, en la segunda fase se ejecuta el modelo en sus tres niveles: Pre-Iconográfico, Iconográfico e Iconológico. Finalmente, en la última fase se elabora un Diagnóstico que de cuenta del análisis del relato cinematográfico.

Dentro de la fase de Ejecución del Modelo, se presentan los niveles planteados por Panofsky para el análisis de la pintura y que adaptamos aquí para el film. El nivel Pre-Iconográfico da cuenta del inventario de los elementos componentes que permiten contar el relato: Personajes, Espacios, Acciones y Tiempo. También responde al inventario y primera taxonomía de la totalidad de los significantes que responden al quehacer cinematográfico: vestuario, ambientación, decorados e historias narradas.

El nivel Iconográfico se plantea como una descripción del film en cuanto historia narrada atendiendo a la narratología y sus conceptos. Aquí hablamos de desvelar la construcción de los elementos de la historia y en últimas la forma como se construyó el discurso estructurado y organizado por el autor cinematográfico. El nivel Iconográfico tiene en cuenta la separación de los elementos de imagen y sonido para explicar la construcción de todos los elementos portadores de significación.

Finalmente, el nivel Iconológico, permite interpretar los significados existentes en el film como símbolos y síntomas de la cultura que representa el mundo creado por el autor cinematográfico. Un punto esencial de dicha consideración es ver que la relación relato y cultura se percibe con gran claridad en el cine, gracias a ese elemento

descriptivo implícito en la narración mediante imágenes cinematográficas. En la imagen filmica, siempre, se desvelan adherencias del espacio circundante y también del contenido y contexto que rodea el ambiente de la obra.

La fase de Diagnóstico del film, nos sitúa en un camino que considera la posibilidad de realizar múltiples análisis a través de la herramienta informática en la que se ejecuta el *Modelo de Análisis Iconológico*, buscando construir una verdadera sintomatología de la cultura.

El objetivo inicial, de realizar una propuesta metodológica que de cuenta de los nexos que unen la obra con su entorno, se ha cumplido a través del Modelo de Análisis Iconológico que presentamos a través del entorno Windows y que se ha ejemplificado en el caso del film español: La Colmena. El diseño y la estructuración del modelo, como una plantilla de interacción a través del ordenador, pero también como un texto que se ofrece para la impresión de todo el análisis, nos acerca al concepto del analista autor e intérprete de los significados de un film.

El Modelo de Análisis Iconológico se presenta como una opción para el análisis del relato cinematográfico que actualiza su operatividad al desarrollo de las Nuevas Tecnologías y ofrece la posibilidad de relacionar y correlacionar todos los componentes del relato para ofrecer desde la estadística descriptiva un análisis basado en datos objetivos.

VI. 2. Conclusiones sobre La Colmena:

A continuación transcribimos algunas de las principales conclusiones del análisis en su Fase de Ejecución. Consideramos que es importante que el lector observe las conclusiones realizadas anteriormente, en el capítulo correspondiente a la explicación del caso de La Colmena.

VI.2.1. Conclusiones en el Nivel Pre-Iconográfico:

- En La Colmena existen 206 personajes que aparecen en imagen y 6 personajes citados a través del audio
- En La Colmena hay 26 espacios y 48 Sub-Espacios
- En La Colmena, la acción dramática no cumple intenciones teleológicas y se presenta entrelazada como la acción que conduce a varias historias. Debemos considerar la acción en términos narrativos para el análisis
- Por convención se entiende la Secuencia en sentido amplio, cubriendo Secuencias y Sub-Secuencias de la misma manera. Por ello, podemos afirmar que La Colmena tiene 90 Secuencias, incluyendo las Sub-Secuencias. Pero en sentido literal del término, observamos 52 Secuencias que se distribuyen episódicamente por días
- La Colmena presenta un manejo lineal del tiempo con algunos entrecruzamientos o insertos de acciones que se apoyan en la simultaneidad y la sucesividad
- El film está dividido en 7 días y 6 noches
- El discurso de La Colmena tiene una duración de 1:45':13"
- La semiosis fílmica en La Colmena, se observa en elementos del vestuario, la ambientación, los decorados en relación con los personajes y las historias que se narran
- La Colmena muestra un gran realismo que se deja ver en una gran cantidad de objetos que ambientan y amueblan las escenas, los decorados y los personajes. El autor cinematográfico proyecta así una cuidadosa observación de la realidad fílmica
- La repetición de acciones permite asegurar que La Colmena genera una diégesis fundamentada en la cotidianidad que emula la realidad
- En La Colmena se dan acciones con frecuencia iterativa
- En La Colmena las acciones generan efectos de simultaneidad narrativa

- La Colmena no narra una historia sino que es la historia de muchos sujetos que narran progresivamente su propia historia y que por lo general involucra a otros sujetos como en una extensa red que se teje

Una vez más repetimos, el analista debe crear las asociaciones en la fase de Introducción de Datos, basándose en la identificación y conocimiento de los códigos que emplea el autor cinematográfico para expresarse. La coincidencia de dichos códigos en el lenguaje, ha permitido que los seres humanos nos comuniquemos y que establezcamos normas similares, valores sociales comunes, pautas de comportamiento, etc., los cuales contribuyen a definir la cultura de un determinado grupo social inmerso en su propia semiosfera.

Conclusiones en torno al Vestuario en términos Pre-Iconográficos:

Esta parte del inventario nos lleva a algunas observaciones pertinentes a la Pre-Iconografía del vestuario. En primer término, observamos que existe uniformidad en los parámetros de definición del vestuario masculino e igualmente con el femenino. El vestuario en La Colmena tiene características que connotan directamente un aspecto cultural marcado por la situación económica vivida por los españoles en el momento.

Conclusiones en torno a la ambientación de La Colmena:

Las principales observaciones que extraemos de la ambientación en La Colmena, nos llevan a atender al aspecto cultural del film y al cuidado que se tiene para lograr una ambientación que evoque, reproduciendo, la realidad filmica.

En el caso de La Colmena, se han cuidado detalles de ambientación con gran detalle, aportando realismo gracias a la gran cantidad de elementos que significan tanto en relación con el espacio como con el personaje al que se quiere identificar.

Conclusiones en torno a las relaciones decorado - personajes:

El principal dato a observar en esta tabla es el de las múltiples posibilidades de relaciones que se establecen entre el decorado y los personajes, e incluso entre los mismos personajes por el hecho de coexistir con otros en un mismo espacio. Aquí podemos ver claramente las relaciones interpersonales en la diégesis filmica y a su vez, observamos la relación de dichos personajes con el espacio que les corresponde.

- El decorado en La Colmena es siempre un lugar en el que se narran historias de muchos personajes y cobra vida en tanto que espacio narrativo
- Debemos considerar que los decorados en La Colmena mantienen una relación de funcionalidad social con respecto a los personajes.
- Los decorados se pueden ver como espacios de socialización y espacios familiares, en la medida en que son éstas, las dos funciones a las que atienden en relación con los personajes
- Los decorados en La Colmena albergan un amplio número de personajes que además de su papel diegético, asumen roles que desvelan raíces culturales en cada espacio: tal es el caso de los pensionistas o los poetas en las tertulias del café La Delicia
- Se debe observar la posible importancia de un personaje que habita recurrentemente un mismo espacio. En el modelo es importante asumir los signos de la recurrencia y la frecuencia como valores indiciales para describir la trayectoria de análisis
- La recurrencia de un personaje en un espacio determinado puede sugerir una dimensión indicial a la que debemos atender, pues, define - en cierta manera -, la iteratividad diegética. Un ejemplo de ésta iteratividad se plantea en el café La Delicia.

- El decorado Bar de doña Rosa exhibe una gran fragmentación espacial y alberga el mayor número de personajes en todo el film, pero también la mayor recurrencia de personajes, de historias, de significación temporal y de significados culturales.

La lectura de dichos elementos en contínuum y su inventario relacional nos permite proseguir el análisis y avanzar hacia el segundo gran interrogante que plantea el Modelo de Análisis del Film: ¿qué significa todo esto?. Damos paso aquí a la fase de ejecución del modelo y de aplicación del análisis Iconográfico. El aspecto descriptivo cobrará ahora total importancia.

VI.2.2. Conclusiones sobre el Nivel Iconográfico

Sobre los Componentes Cinematográficos:

Las soluciones estilísticas asumidas por el autor cinematográfico definen el tipo de film que se ha creado y los elementos de la historia se dan a conocer mediante soluciones intermedias que buscan crear equilibrio a fin de no dar mayor protagonismo ni a los aspectos filmicos ni a los del relato. El protagonismo de La Colmena, se centra en la multiplicidad de elementos que hablan de la cultura y remiten a la sociedad de la posguerra. En el caso de La Colmena se pueden observar los siguientes resultados:

- La estética empleada por Mario Camus a través de la cámara pretende semejarse a lo real. Tiene aspiraciones documentales y en sus soluciones estilísticas predomina la transparencia de la cámara, para ello se apoya en técnicas que abogan por soluciones intermedias como puede ser el uso de planos medio y de busto, montaje mediante corte, utilización del plano/contraplano o iluminación justificada por la fuente, entre otras.

- La Colmena tiene 899 planos que, en el *Modelo de Análisis Iconológico*, se pueden observar en su totalidad, organizados por Secuencias, por Espacios y según los Personajes que impliquen
- Respecto a la escala de planos, el autor cinematográfico ha optado por soluciones estilísticas intermedias, que buscan presentar una realidad más cercana al carácter natural y documental. Se trata del realismo expresado gracias al empleo de planos medios y planos de busto. De los 899 planos que tiene La Colmena, observamos que 404 son planos de busto y dan cuenta de 35':37" del film y, 339 son planos medios, que explican y narran 48':18" del mismo.

En cuanto a los ángulos de la cámara, se ha optado por planos frontales y las variaciones de picado y contrapicado se presentan como casos poco frecuentes y en cierto punto con inclinaciones leves. Los datos obtenidos a través del Modelo de Análisis del Film, dan cuenta de 745 planos que se ruedan con ángulo frontal, de un total de 889 planos rodados para mostrar el film. Es decir, un 83,80% del film se presenta en ángulo frontal.

Otro aspecto dentro del discurso de la cámara, tiene que ver con el tipo de nexos que emplea el autor para unir un plano con otro. En este caso, La Colmena deja ver su transparencia y su casi negación a ser relato efectista. Se han empleado sólo dos soluciones de las múltiples posibilidades: el corte y en menor escala el fundido encadenado.

- El autor cinematográfico une los planos mediante corte mayoritariamente. La otra solución estilística planteada es el fundido encadenado del cual sólo hay 8 planos que enlazan la imagen mediante esta modalidad. Una vez más afirmamos que las soluciones estilísticas empleadas por el autor buscan crear la sensación de realidad antes que crear una realidad filmica cuya estética prepondere el arte cinematográfico.

- Dentro de los movimientos de cámara encontramos que se opta por una gran estaticidad y una fragmentación de la escala ya que las variaciones en ocasiones son tipo reframing. La cámara fija se destaca como la opción mayoritaria, de 899 planos filmados, existen 720 que se realizan mediante emplazamientos de cámara fija. Los otros movimientos que se contemplan se mezclan constantemente, por lo que observamos panorámicas con zoom y/o travellings y otras mezclas que pretender pasar casi desapercibidas. Se añade a lo anterior este vínculo con lo real gracias a una cámara que se comporta como un observador de aquella realidad que se presenta en los 4 bordes del rectángulo cinematográfico.
- La iluminación que presenta La Colmena, se muestra de manera natural, ya que la luz que se observa establece siempre un vínculo con lo real. Se tiene gran cuidado en mostrar la fuente de donde proviene la luz. Así, el predominio de iluminación cenital responde a las razones de una cuidadosa luz de interior que se justifica por la procedencia de la luz justificada por lámparas que penden cenitalmente. Las ventanas ofrecen una luz día natural que siempre se justifica. Se tienen entonces dos tipos procedencia lumínica diferentes que se dejan ver en La Colmena justificando la naturaleza de la fuente de luz. Mario Camus, director del film, no pretende otra cosa que el naturalismo y para ello resalta el vínculo que se establece entre la luz y la fuente de donde proviene la misma. Esto no sólo responde a una intención estética apoyada en el naturalismo, también responde a la lógica natural del lenguaje cinético y del lenguaje pictórico.
- En cuanto al espacio filmico se refiere, recordamos las categorías asumidas: estático fijo, estático móvil, dinámico descriptivo y dinámico expresivo y afirmamos que, en el caso de La Colmena, las opciones cinéticas se plantean dentro del encuadre contenedor que se entrega a describir la acción a la manera de un observador que permanece casi oculto a los ojos del lector/espectador. Las cifras no pueden ser más elocuentes, en La Colmena, el autor cinematográfico presenta 300 planos en los que

el encuadre permanece fijo al igual que los personajes que allí habitan, 453 planos corresponden a un espacio estático móvil (cámara fija y actores en movimiento); 121 planos se consideran dinámicos descriptivos y finalmente, 24 planos que se consideran dinámicos expresivos, es decir aquellos en los que el autor implícito dejaría ver su huella a través del movimiento de la cámara en el espacio profilmico.

Sobre los Componentes narratológicos:

Otro de los aspectos que el discurso de la cámara nos puede resaltar tiene que ver con la construcción de los componentes del relato: Personajes, Espacios, Acciones, Tiempo. Veamos entonces cómo se han planteado en el film:

- El manejo de los personajes, en términos de planos y duración de los mismos, nos destaca cierta importancia en el personaje de Martín Marco. No debemos olvidar que La Colmena no presenta un personaje protagonista, sino que reparte el protagonismo en una gran pluralidad de personajes. La síntesis de dicha pluralidad no omite, sin embargo, el destacar a uno de los personajes por encima de los otros, situación que no hace variar la definición ya dada de personaje plural. El caso de Martín Marco se destaca dentro de la pluralidad de personajes, ya que el primer signo indicial para su análisis lo ofrece la frecuencia de aparición en imagen, que es diaria. Podemos observar 118 planos rodados que nos muestran de una u otra forma al poeta y escritor en los diferentes ámbitos de su representación. Le sigue Don Leonardo, quien tiene 100 planos que nos dan cuenta de su presencia e importancia en el film.
- Consideramos que el protagonismo se encuentra diluido entre un grupo de personajes que transitan por los diferentes espacios. Estos personajes no representan el alma colectiva española, el protagonismo es compartido por una pluralidad de personajes.

- Respecto a los espacios podemos señalar que el bar de doña Rosa se presenta como el espacio más recurrente. Así, de los 889 planos del film, vemos que a éste espacio se han dedicado 305 planos y por tanto, es el eje que estructura el film. El café es como dijo Mario Camus, "el aglutinante del film". Su frecuencia diaria y el número de personajes que por allí pasan nos muestra su importancia. Tengamos en cuenta además, la importancia estructural de una frecuencia de aparición en imagen diaria y, en otro orden de importancia, destacamos que este espacio abre y cierra el film.
- El peso de la acción lo medimos tomando como base las historias que se ruedan. Una gran fragmentación de las secuencias por una parte y una gran variedad de historias, dan cuenta de un film que se aleja de la acción teleológica y que se aleja del concepto de la acción aristotélica. En La Colmena, no encontramos una acción central que, dirigida por un personaje, conduzca la historia. Los términos dramáticos no presentan una línea teleológica ni un planteamiento homogéneo, mientras que la estructura narrativa se presenta cargada de historias que se narran progresivamente a lo largo del relato. La Colmena presenta una pluralidad de personajes que nos muestran sus historias, constituyendo particularidades diferentes que se pueden considerar historias de sujeto plural. Decir que una u otra tiene más importancia por el número de planos que se rueden o por el tiempo que se le dedique a mostrar cada secuencia, no es una medida válida. Sin embargo, es orientativo que las historias que se cuentan vinculan directamente al personaje. Tengamos presente que el personaje aparece para actuar y narrar, y en esa medida podemos ver una relación entre el número de veces que aparece para poder contarnos su historia. No obstante, el análisis Iconográfico nos plantea presentar aquí las diversas historias en su continuum narrativo para observarlas y analizarlas posteriormente en términos de cultura.
- Pensemos en términos de la acción, por ejemplo, cuántas veces aparece Martín Marco para contarnos su historia de poeta y escritor venido a menos, sin dinero, comiendo y vistiéndose a expensas de su cuñado y durmiendo en un prostíbulo

gracias a la caridad de la dueña. La historia de éste hombre en términos dramáticos, sólo toma un giro cuando recibe 100 pesetas regalo de una antigua amiga. Su historia continúa con un pequeño romance con Purita una prostituta con la que duerme una noche y finalmente, sin explicaciones y con grandes elipsis narrativas, vemos que va a parar a la cárcel. De allí saldrá libre poco después sin conocer los motivos de su detención. Realmente, ¿es vinculante el número de apariciones del personaje, respecto a la historia que se narra?. Pensamos que no; el discurso de la cámara en términos de la presencia del actor no influye en la acción. Es más importante ver cómo la acción se hace discurso y construye una retórica narrativa, gracias a la actuación de los personajes, o a la presencia sucesiva de otras acciones mediante el montaje.

- Una forma de ver el escenario temporal en La Colmena se plantea mediante la cantidad de Sub-Espacios que se rodaron creando una realidad diurna o nocturna, o si se diera el caso, realizando cambios temporales o transiciones del día a la noche. En La Colmena, hemos observado que 22 secuencias (en el sentido generalizado que hemos aclarado antes), se rodaron creando un ambiente temporal de nocturnidad y 66 creando una temporalidad diurna. Es importante destacar que una secuencia, la Nº 17, crea una transición del día a la noche en su interior, sirviendo a la diégesis temporal de este modo.
- El tiempo en La Colmena lo podemos observar como la construcción que se hace en términos de la historia y en los del discurso. El autor cinematográfico nos muestra desde la diégesis, un manejo del tiempo centrado en una historia - prácticamente - diurna, que ocurre durante la Semana Santa de 1943. El discurso de la cámara nos deja ver una estructura segmentada por días y que emplea 7 días con sus noches, para ser narrada. En términos generales, el discurso cinematográfico nos habla de una duración de 1:45':13" para narrar La Colmena. Remitimos nuevamente la lectura de lo temporal al discurso de la imagen en tanto que discurso del actor-

personaje o de la semiótica misma de los objetos que aparecen en el film para hablarnos del tiempo que se construye en La Colmena.

- En el caso de La Colmena, la estructura temporal plantea los términos de la sucesividad y la simultaneidad dentro de una cronología lineal. Los 7 días se suceden uno tras otro, casi sin variaciones. La historia transcurre simétricamente y discurre a diario mostrándonos que el tiempo lleva una marcha que el montaje intenta semejar con la realidad.

El discurso verbal en el caso de La Colmena:

La Colmena es un film cuya estructura dramática se quiebra de diversas maneras ya que parte de la dispersión de todo protagonismo, derivando hacia la pluralidad de personajes que narran múltiples historias. Las historias que se presentan no se ciñen a una estructura dramática y la narración se da mediante el showing. Veamos en primer término lo que observamos en el continuum diegético que se observa en el *Modelo de Análisis del Iconológico*, y que nos permite el análisis actual:

- Las palabras en La Colmena narran hechos culturales
- Las palabras en La Colmena aclaran los significados y la valoración que hacen los personajes dentro de la posguerra de aquello que cultural y socialmente es permitido o no
- Las palabras en La Colmena nos aclaran las actitudes y comportamientos de los personajes
- Las palabras en La Colmena, mediante la opinión de los Personajes, tienden a crear definiciones acerca de los valores culturales en la sociedad española de posguerra
- Las opiniones de los personajes dejan ver sus actitudes sociales
- Las palabras en La Colmena cumplen una función fáctica
- Las palabras en La Colmena crean un escenario alternativo en el que el personaje se proyecta. Las palabras crean otra realidad menos dramática para el personaje de La

Colmena. (Ver casos: Purita y Martín Marco; Julita y su madre; Todo lo que habla don Leonardo, normalmente intenta crear un escenario proyectivo en el que pondera la dignidad, honestidad y el honor como valores supremos, que realmente, en su comportamiento, están lejos de su alcance.

El programa narrativo en La Colmena, consiste en asumir que el autor encomienda a los personajes la misión de ser sujetos portavoces de la cultura de la posguerra. En La Colmena esta misión se observa en la gran cantidad de elementos, acciones, actuaciones que remiten a la cultura y que, además, se han repartido en una pluralidad de personajes que narran la historia de la España de aquellos años.

Inicio y fin de La Colmena:

En La Colmena, inicio y fin coinciden en el Bar de doña Rosa y vemos que este espacio se presenta constante en cada uno de los días de la representación fílmica. Procedemos también a ver las historias que surgen. Las historias se producen en la medida en que el lector/espectador va construyendo los significados narrativos. Ya lo hemos señalado antes, el cine no cuenta historias, las representa, las dramatiza. En esa medida, corresponde al lector/espectador la labor asociativa y la percepción de esas escenas cuyo significado retórico, decimos que son historias.

VI. 2.3. Conclusiones sobre el Nivel Iconológico

Los significados culturales que se leen en La Colmena atienden a categorías que se centran en la situación económica del grupo de personajes que nos cuentan las historias. Desde la perspectiva cultural que hemos adoptado, los elementos que interpretamos para hablar de la sociedad española de la posguerra se clasifican de acuerdo con las categorías de Simbolismos, Pautas de Comportamiento y Usos de la Vida Social.

En La Colmena se observa que existe una confluencia de elementos cotidianos que hablan del momento cronológico vivido. El film se desarrolla durante la Semana Santa de 1943 y recoge el sentido del Estado Nacional Católico que se promulga desde el franquismo.

La directriz política y estatal condujo a la sociedad española a olvidar la cruenta guerra civil que se vivió entre 1936 y 1939 y a empezar de nuevo. El mensaje que deja La Colmena es el de una sociedad sumida en la cotidianidad que quiere seguir adelante y que a pesar del hambre, las inclemencias del tiempo o cualquier otra desazón cotidiana, la lucha por subsistir diariamente continúa, a pesar del pesimismo y de las situaciones que se repiten día a día sin mostrar mayores modificaciones.

El inicio y el fin de La Colmena, se observan como vestigios iconológicos, en la medida en que se centran en las vivencias del café La Delicia, donde todo parece seguir su marcha diaria a pesar de todo. La Colmena refleja y evoca ese lema tan propio de aquellos años y propugnado desde Falange Española, que propendía a construir el Estado español desde la base del trabajo considerado no sólo como "deber", sino también como "derecho". La frase se convirtió en un mito de aquellos años en los que todos debían tratar de mirar adelante y sacar el país de la miseria, por ello el trabajo es la base que permite la acción jerarquizada de la estructura apícola a la que remite el film.

La España de aquellos años, será La Colmena en la que todos trabajarán y en la que no se permiten los zánganos, pues el eje del trabajo y la productividad centrarán el país para el futuro. Este concepto de posguerra se encuentra latente en el film, a través de las críticas y rechazos a aquellos que no trabajan, sin embargo no se manifiesta en ninguna escena. El analista hemos dicho ha de construir un significado en términos de cultura,

cuya base es el film y su semiosfera, pero no puede obviar que la síntesis o simplificación de un concepto no limitan su expresión analítica.

La iconología en el caso de La colmena se ha analizado profusamente en el capítulo correspondiente, por ello remitimos al lector a su lectura y centramos las conclusiones en los aspectos más generales que marcan la cultura de posguerra. Los elementos correlacionados que aparecen en el film como pueden ser los espacios, acciones, personajes representativos de dicha sociedad y de aquella época, se han expuesto anteriormente y por tanto no repetiremos éstas ideas.

Finalmente quiero señalar que éste análisis declino su interés hacia el aspecto metodológico y el didactismo con el objeto de explicar el modelo. Destacamos además, la importancia del Nivel Iconológico y por ello hemos dedicado un estudio un poco más detallado a los aspectos culturales de la España de Posguerra que se refleja en el film. De éste modo, el *Modelo de Análisis Iconológico*, queda abierto para recibir críticas y sugerencias que permitan crear derroteros nuevos en ésta línea trazada.

VII. Bibliografía

Cine Español

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.

El Cine Español Contemporáneo.

Col. Art-Universitas, Nº 2. Barcelona.

1992

GÓMEZ BERMUDEZ DE CASTRO, R.

*La Producción Cinematográfica Española.
De la Transición a la Democracia (1976-1986)*

Cine-Reseña. Nº 29. Bilbao.

1989

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A.

*Historia de la Política de Fomento del
Cine Español.*

Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Textos. Nº 7.

1992

Cine y Literatura

GÓMEZ MESA, L.

*La Literatura Española en el Cine
Nacional.*

Filmoteca Nacional de España. Madrid.

1978

AYALA, F.

El Escritor y el Cine.

El Libro Aguilar. Madrid.

1988

PEÑA-ARDID, C.

*Literatura y Cine. Una aproximación
comparativa.*

Cátedra.

1992

SEGER, L.

*Cómo Convertir un Buen Guión en un
Guión Excelente.*

Libros de Cine Rialp.

1997

ARANDA, V.

El Cine como Pasión.

XX Festival de Cine Iberoamericano.

Huelva.

1994.

HOPEWELL, J.

El Cine Español después de Franco.

Temas de Nuestro Tiempo. Madrid.

1989

FRUGONE, J.

Mario Camus: oficio de gente humilde

29 Semana de Cine de Valladolid.

1984

PEÑA-ARDID, CARMEN

*Estudios de las Relaciones entre Cine y
Literatura: La influencia cinematográfica
en la novela española de posguerra*

Universidad de Zaragoza. Tesis Doctoral.

1990

MÍNGUEZ, N.

*La Novela Española de Postguerra: del
texto literario al texto filmico.*

UCM. Madrid.

1998

URRUTIA, J.

Literatura y Comunicación

Espasa Calpe. Madrid.

1992

SAALBACH, M.

*La Literatura en Versión Cinematográfica:
posibilidades y límites de la transposición.
"Transvases Culturales: literatura, cine,
traducción"*

Vitoria. Universidad del País Vasco. (417-424)

1994

Cine y Literatura

QUESADA, L.

La Novela Española y el Cine.

Colección Imágenes.

1986

EISENSTEIN, S.

El Sentido del Cine

Siglo XXI.

1975

MITRY, J.

Estética y Psicología del Cine. Las Formas

Siglo XXI

1989

MARTIN, M.

*La Estética de la Expresión
Cinematográfica*

Libros de Cine Rialp.

1958

CHION, M.

Cómo se Escribe un Guión

Cátedra. Signo e Imagen

1990

CASETTI, F.

El Film y su Espectador

Cátedra. Signo e Imagen.

1989

TORRES, A.

Diccionario Espasa de Cine.

Espasa Calpe. Madrid.

1996

CASETTI Y DI CHIO, F.

Cómo Analizar un Film.

Paidós. Barcelona.

1991

Diccionarios y Enciclopedias

MARCHESE, A Y FORRADELLAS,.

*Diccionario de Retórica, Crítica y
Terminología Literaria.*

Ariel. Barcelona.

1989

Cine y Teorías Cinematográficas

BURCH, N.

El Tragaluz del Infinito.

Cátedra. Madrid.

1991

MOST, J.

*Manual Práctico para Iniciarse como
Director de Cine.*

Ed. CIMS.

1998

MITRY, J.

*Estética y Psicología del Cine. Las
Estructuras*

Siglo XXI.

1989

ONAINDÍA, M.

*El Lenguaje Filmico en la Época Clásica:
B. Wilder*

Vitoria.

1992

CASETTI, F.

El Film y su Espectador.

Cátedra. Madrid.

1989

BURCH, N.

Praxis del Cine.

Fundamentos. Madrid.

1983

MADARIAGA, L.

Diccionario Técnico de Fotografía y Cine

Royal Books. Barcelona.

1994

CHION, M.

El Cine y sus Oficios.

Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

1992

GREIMAS, A. J.

*Diccionario Razonado de la Teoría del
Lenguaje.*

Gredos. Madrid.

1990

Diccionarios y Enciclopedias

REVILLA, F.

Diccionario de Iconografía y Simbología.

Cátedra. Madrid.

1995

DUBOIS, J.

Diccionario de Lingüística

Alianza. Madrid.

1983

Guiones. Obras Literarias y Cinemat

CELA, C.J.

Café de Artistas.

Alianza. Madrid.

1994

CELA, C. J.

La colmena.

Castalia.

1990

BETRIÚ, F.

La Plaza del Diamante.

Figaro Films. Barcelona.

1981

DIBILDOS, J.

La colmena.

Agata Films.

1982

RABINAD, ARANDA, MARTÍN-SANTOS.

Tiempo de Silencio.

A. Rabinad.

1985

URRUTIA, J.

Juan Ramón Jiménez. Segunda Antología Poética (1898-1918).

Austral.

1998

Historia y/o Sociología

DE MIGUEL, A.

Informe Sociológico sobre la Situación Social en España. 1970

Fundación Foessa

1970

TUSELL, J.

Franco, España y la II Guerra Mundial. Entre el Eje y la Neutralidad.

Temas de Hoy.

AA.VV.

70 Años de España a Través de ABC.

2 Vol. Prensa Española.

1976

TAMAMES, R.

La II República. La Era de Franco. Historia de España

Alfaguara. Madrid.

1977

PAYNE, S.

Franco: El Perfil de la Historia

Espasa. Biografías

1992

NADAL, J.

La Población Española s. XVI - XX.

Ariel. Barcelona.

1984

LLERA ESTEBAN, L.

La España de Posguerra: un testimonio

CSIC. Madrid.

1992

GARCÍA DE CORTÁZAR, F.

Breve Historia de España.

Alianza. Madrid.

1994

DE MIGUEL, A.

Informe Sociológico sobre la Situación Social de España.

Fundación Foessa.

1966

BELTRÁN VILLALBA, M.

Informe Sociológico sobre la Juventud Española: 1960/1982

1984

Historia y/o Sociología

ABELLA, R.

Por el Imperio hacia Dios: crónica de una posguerra

Planeta. Barcelona.

1978

AA.VV.

Informe Sociológico sobre el Cambio Político en España. 1975/1981.

IV Informe Foessa

1983

AA.VV.

La Guerra Civil Española

Ed. Folio. Barcelona.

1997

AA.VV.

Anuario de la Sociología Española. 1980

Fundación Foessa

1980

La colmena

ALBERICH, E.

La colmena.

Dirigido por. 59-60.

1982

QUESADA, L.

La Novela Española y el Cine

Ed. JC. Madrid.

1986

MARÍAS, J.

Relectura Visual de La colmena.

ABC. 19 Diciembre 1982. Madrid.

1982

GUTIÉRREZ, D.

Claves de La colmena, Camilo José Cela.

Ciclo. Madrid.

1990

HEREDERO, C.

Mario Camus: el largo camino hacia Berlín

Argumentos 55-56: (80-83)

1983

CHOMSKY, N.

El Lenguaje y el Entendimiento.

Planeta. Barcelona.

1992

GENETTE, G.

Ficción y Dicción.

Lumen. Barcelona.

1993

JAKOBSON, R.

Lingüística y Poética

Cátedra. Madrid.

1988

SAUSSURE, F.

Curso de Lingüística General.

Planeta. Barcelona.

1992

VELILLA, R.

Saussure y Chomsky: Introducción a su Lingüística.

Cinca. Madrid.

1987

Metodología Científica

ECO, U.

Cómo se Hace una Tesis: Técnicas y Procedimientos de Estudio, Investigación y Escritura.

Circula Universidad. Barcelona.

1989

Narratología

GARCÍA JIMÉNEZ, J.

El Nacimiento de una Nueva Narratividad.

Rev. Telos. Madrid.

1993

Narratología

GENETTE, G.

Figuras III.

Lumen. Barcelona.

1989

GARCÍA JIMÉNEZ, J.

Narrativa Audiovisual

Cátedra. Madrid.

1993

ECO, U.

Los Límites de la Interpretación

Lumen. Barcelona.

1992

BAL, M.

Teoría de la Narrativa

Cátedra, Madrid.

1987

GENETTE, G.

Palimpsestos.

Taurus. Madrid.

1989

ECO, U.

Obra Abierta

Ariel. Barcelona.

1990

PROPP, V.

Las Raíces Históricas del Cuento.

Fundamentos. Madrid.

1987

DE PABLOS PONS, J., JIMÉNEZ, J.

Nuevas Tecnologías. Comunicación

Audiovisual y Educación.

Madrid.

1998

MCLUHAN, M., POWERS, B.R.

La Aldea Global.

Gedisa.

1996

GARCÍA JIMÉNEZ, J.

La Imagen Narrativa

Paraninfo. Madrid.

1995

CHATMAN, SEYMOUR

Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine

Taurus. Madrid.

1990

BREMOND, C.

Lógica del Relato.

AA.VV.

Narrativa Audiovisual. N° 5. Noviembre 1996.

Área Cinco. Madrid.

1996

MORENO, I.

La Convergencia Interactiva de Medios: Hacia la narración hipertexto.

UCM. Madrid.

1998

ZUNZUNEGUI, S.

Pensar la Imagen

Cátedra. Universidad del País Vasco.

1992

Nuevas Tecnologías

COSTA, J.

Diseño, Comunicación y Cultura.

Los Libros de Fundesco. Madrid.

1994

NEGROPONTE, N.

El Mundo Digital

Ediciones B. Barcelona.

1995

FUNDESCO

Multimedia: Tendencias

Fundesco. Madrid.

1996

Nuevas Tecnologías

LANDOW, G. P.

Hipertexto

Paidós. Barcelona.

1995

PROPP, V.

Morfología del Cuento.

Akal. Madrid.

1985

PANOFSKY, E.

El Significado en las Artes Visuales.

Alianza Forma.

LOTMAN, I

Estructura del Texto Artístico

Col. Fundamentos. Madrid.

1982

ECO, U.

Tratado de Semiótica General.

Lumen. Barcelona.

1988

CASETTI, F.

Introducción a la Semiótica

Fontanella. Barcelona.

1980

ECO, U.

La Estructura Ausente

Lumen. Barcelona.

1989

TUDELA, M.

Aquellas Tertulias de Madrid.

Avapiés. Madrid.

1998

VIZCAÍN CASAS, F.

Los Rojos No Usaban Sombrero

Planeta. Barcelona.

1996

Semiología

BARTHES, R.

Sistema de la Moda

Comunicación Visual. Barcelona.

1978

PANOFSKY, E.

Estudios sobre Iconología

Alianza Universidad.

1972

LOTMAN, I.

Estética y Semiótica del Cine

Col. Punto y Línea. Barcelona.

1979

HENDRICKS, W.

Semiología del Discurso Literario

Cátedra. Madrid.

1976

ECO, U.

Signo.

Labor. Barcelona.

1988

BARTHES, R.

Elementos de Semiología

Comunicación. Madrid.

1971

Semiótica de la Cultura

KRACAUER, S.

De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán

Paidós. Barcelona.

1985

ESCOIQUIZ, J.

Tratado de las Obligaciones del Hombre. 1889.

Plaza & Janés.

1998

ABELLA, R.

La Vida Cotidiana en España Bajo el Régimen de Franco.

Temas de Hoy. Madrid.

1996

Semiótica de la Cultura

PANOFSKY, E.

La Perspectiva como Forma Simbólica.

Tusquets.

1995

MARÍAS, J.

La España Real.

Espasa Calpe.

1978

LÉVI-STRAUSS, C.

Mito y Significado.

Alianza. Madrid.

1987

GARCÍA JIMÉNEZ, J.

Radiotelevisión y Política Cultural en el Franquismo.

CSIC. Madrid.

1980

DE MIGUEL, A.

La España de Nuestros Abuelos.

Espasa Calpe. Madrid.

1998

CODINA, J.

Urbanidad en Verso. Para el uso de las niñas. 1898.

Plaza & Janés.

1998

BARTHES, R.

Mitologías.

Siglo Veintiuno de España.

1980

MARTÍ, J.

La España del Estraperlo (1936-1952)

Planeta. Barcelona.

1995

LOTMAN, I

La Semiosfera.

Cátedra. Madrid.

1996

LAVER, J.

Breve Historia del Traje y la Moda.

Cátedra. Madrid.

1988

ECO, U.

Apocalípticos e Integrados

Lumen. Barcelona.

1988

DE MIGUEL, A.

El Sexo de Nuestros Abuelos.

Espasa Calpe. Madrid.

1998

BOLÍVAR, A.

El Estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida.

Cinccel. Madrid.

1985

BAHAMONDE, A.

La Sociedad Española de los Años 40.

Cuadernos del Mundo Actual. Historia 16. Madrid.

1993

Teoría Literaria

MARTÍNEZ CACHERO, J.M.

Historia de la Novela Española entre 1936 y 1975

Castalia. Madrid.

1979

ARISTÓTELES

Poética.

Gredos. Madrid.

1992

Teoría Literaria

TODOROV, T.

Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos.

Siglo XXI. Madrid.

1990

BOURNEUF, R. Y OUELLET, R.

La Novela.

Ariel.

1989

AA.VV.

La Decadencia Universal del Siglo XX.
Power CD-ROM. ABC.

1998

DRAMÁTICA

www.dramatica.com

SANTOS, J.

Entrevista a Amando de Miguel

Madrid.

1999

**SOFTWARE DE PRODUCCIÓN Y
DESGLOSE CINEMATOGRAFICO.**

www.screenplay.com/index.html

STORY BUILDERS SOFTWARE

www.svsoft.com

GIL CASADO, P.

La Novela Social Española. (1920-1971).

Seix-Barral. Barcelona.

1973

Varios

**THE MAGIC OF CREATIVE
WRITING**

www.skillroad.com

BERGSON, H.

La Risa.

Austral. Espasa Calpe.

1986

**MASSACHUSETTS INSTITUTE
TECNOLOGY**

www.media.mit.edu

SANTOS, J.

Entrevista a Mario Camus

Madrid.

1995

SOFTWARE SCREENWRITING

www.ashleywilde.com

AA.VV.

Historia de España en CD-ROM

1998